中國的人物畫和山水畫





傅抱石 著

中國的人物畫和山水畫



上海人民美術出版社



目　　次





数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT

引　言

中国绘画的优秀传统是富于现实主义的精神和它的人民性的。这种现实主义的精神和它的人民性，是构成中国绘画发展主要的基础。现在想站在这个基础上，根据遗迹，结合资料，简单而又重点地谈谈中国人物画和山水画发展的痕迹及其辉煌伟大的成就。因为，从中国绘画的主题內容看，大致是：五代以前，以人物为主，元代以后，以山水为主，宋代是人物、山水的并盛时期。从中国绘画表现的形式和技法看，五代以前，以色彩为主，元代以后，以水墨为主，宋代是色彩、水墨的交辉时期。为了说明的便利，先谈人物画，再谈山水画。

我准备从东晋顾恺之的"女史箴图卷"谈起。顾恺之是中国绘画理论的建设者，同时是一位划时代的杰出的人物画家。"女史箴图卷"虽是摹本，而就现存的古典绘画名作看来，它的內容和形式却比较具体而时代又比较早，是极富于研究的价值的。我们从这幅作品中，很大程度上可以看到它和汉画的关系，可以看到中国绘画以线为主的人物画的发展和提高，特别值得提出的是某程度的看到了一千

五百年前东晋时代贵族女性生活的面影。六朝时代，由于外来的和以西域地方为中心各民族的影响逐渐深化，内容和形式都有新的展开，特别是表现形式和技法上色彩的重视和晕染方法的采用，从而产生了象张僧繇那样杰出的大家。阎立本是初唐人物画的典型，刻画入微的“列帝图卷”，显然说明了唐代人物画（包括肖像画）的高度成就。开元、天宝前后，宗教人物画上四种不同的表现形式后先辉映，形成了唐画的多彩多姿，健康、有力，最富于现实的意义。通过五代的半个世纪，使我们在宋代的画面上出现了民族的本色风光，绚烂夺目的色彩、生动流丽的线条、淋漓苍劲的水墨，辉映于各种画面。不但如此，罗汉和观音，已不再是“胡相梵貌”，而不少是道道地地的中国形象。更重要的，是不少伟大的画家倾心现实风俗、生活的描写，典型的如张择端的“清明上河图卷”，证明了中国画家无限的智慧、惊人的劳动和卓越的才能，因为它不是形象的记录，实在是高度的艺术創造。风俗生活的描写到此境界，我们沒有理由不引以自豪。山水画是人物画的同胞弟弟，年事比较轻，大概在宋代他们俩举行了胜利的会师而“分庭抗礼”。这就充分说明了中国人民是如何热爱、歌颂祖国的锦绣河山，同时也充分说明了中国画家们創造性地解决了——至少是基本地解决了——怎样现实地、形象地来体现自然的问题。这不是一个简单的问题，这是有关山水画的命运也即是中国绘画发展的问题，而我们古代优秀的

画家们确是天才地并相当完整地把它解决了。后来，由于水墨技法在山水画上飞跃的发展，不但丰富了山水画的精神內容，并为其他兄弟画种的发展提供了有力的武器，使整个中国绘画的面貌从此起了变化。对世界造型艺术的发展来说，这是中国人民伟大的貢献。当然，元代以水墨、山水为主流的发展，我们不能遽认为完全是主观的产物，它是和当时的社会关系具有密切的因緣的。請看文学（特别是诗、跋）、书法在画面上构成为有机的一部分——不可缺少的一部分，不仅仅是，使得主题思想更加集中更加丰富，并从而形成了中国绘画的特殊风格。一般说，绘画、文学、书法，是应该有机地结合起来而成为一个艺术整体的。明代以后，变化漸减。特别是明、清之际，形式主义的傾向漸趋严重，不少的画家——尤其是山水画家脫离现实、脫离人民生活，盲目地追求古人，把古人所創造的生动活泼的自然形象，看作是一堆符号，搬运玩弄，还自诩为"胸中丘壑"。我们必须承认这是一种恶劣的傾向。但这并不等于说，中国绘画现实主义的优秀传统便因此而绝。实际形式主义这玩意儿，各个时代都是有的，不只是明、清的产品，若是脫离生活、脫离现实因袭模拟的勾当，都应该属之。我们不但有丰富的遗产证明，明、清两代有过不少的画家不断地和形式主义者进行剧烈的斗爭，并取得了一定的胜利；即当半封建半殖民地社会绘画上的形式主义最嚣张的清末——咸丰、同治时代，我们仍可以在

南京堂子街太平天国某王府的壁画上，就可以瞻仰到现实主义的伟大杰作——“望楼”。

1953.12.6　南京

1958.4.10　重校



一　从东晋顾恺之的"女史箴图卷"談起

传为顾恺之所作的"女史箴图卷"(见图一、二)，是世界名画中杰出的作品之一(倫敦大英博物馆藏)。1900年在八国联军的暴行中为英人掠去以后，资本主义国家的所谓学者、专家们，尤其是英国和日本，对这幅划时代的中国人物画家的杰作，进行了不少有关的研究。截至最近的五十年代为止，对于"女史箴图卷"不是眞迹而是摹本的看法是一致的。比较有力的意见，认为很可能是七世纪初叶即隋末唐初所临摹的。

原来"女史箴"是晋代张华所作的一篇文章。据李善"文选"注："曹嘉之'晋纪'曰：张华惧后族之盛，作女史箴。"顾恺之根据了张华原作的主要內容采取了书画相间的横卷形式，一书一画地表现出来(前半已失，现卷自"玄熊攀檻"起)。从文字的主题思想看是反动的，完全是为了拥护封建统治而对女性的一种说教，目的是叫女性学习历史上的"典型"和生活上的注意——如化妆、说话等各方面都要"规规矩矩"，不可乱来，乱来就要犯法。若从图卷的創作手法——它的精神和方法——看，我以为至少有两点值得注意。

第一，是表现了生活。张华“女史箴”原文所涉及的尽是些有关女性的历史故事和一大堆教条式的格言，而顾恺之“女史箴图卷”所表现的则是结合了当时代的现实生活来創造画面，充分地传达了活生生的气息。今天我们若要考察四世纪贵族女性生活的若干埸面，它无疑是值得注意的比较近于眞实的资料，这也就足以说明画家高度的富于现实精神的創作手法。全卷有两段最突出最精彩，一是“人咸知修其容而莫知饰其性……”的一段，描写三个正在化妆的贵族女性，右边一女席地而坐，左手执椭圆的鏡子右手作理鬢的姿势，鏡中现有面影；左边一女袖手对鏡而坐，身后一女俯立，左手挽坐女之发，右手执櫛而梳，席前还置有鏡台和各种化妆用品，一种所谓“宁静肃穆、高闲自在”的气氛，读了之后恍如面对古人。另一是“出其言善，千里应之……”的一段，意思是一切要满口仁义道德，否则，即使同被而睡的人也会怀疑你的。画一张床，右向，周围悬有帐幔(帏)，下截有屏风一类的东西，向右有门及和床的高度相等的榻(儿)，榻的两端各承以五柱之脚。女性坐床上，男性坐榻，两足着地，面向左，作与女谈话状。这是一段私生活的描写，男女的神情，表现得相当生动，特别是那个男性似乎表现了非常满意的样子。这是顾恺之在創作主题要求上积极的一面，充分表现了那位女性是出了“善言”那一刹那的情景。

第二，是发展了传统。我曾经这样想过，倘若顾恺之

不从现实的生活描写，那么——我主观的推测——面对这个主题只有一条路可走，就是取法汉代画像石的办法，把原作的历史故事主观地来设计来描画。倘如此做了，对中国绘画现实主义传统的发展，损失固无可衡量，但顾恺之也就并不是怎么伟大的一位画家了。由于他进行了现实生活的传达，首先便说明他所以能够这样做，是实践了他自己所主张的形神兼备的理论，同时也发展了既有的优秀的传统。根据最近关于古画的情况，东晋以前的绘画遗迹是相当有一些的。如长沙附近出土的战国时代的帛画（在北京）和漆奁（在南京）；营城子、辽阳等地汉代的壁画；朝鲜出土的彩箧和朝鲜大同江附近汉墓的壁画；加上为数甚丰以山东、河南、四川为主的画像石、画像砖等，都是足以证实和启发现实主义传统的绝好资料。我们从这些作品当中，很明显地看到一个事实，即是中国人物画上线的运用始终没有改变，并且不断地有了发展和提高。特别是画像石和画像砖(大多数是属于后汉时代的作品)，武梁祠和孝堂山因为经过了雕刻家的加工，还不能遽认为是直接的资料，可是武梁祠，比较起来还是迈进了一步。至于画像砖，就线描的活泼生动来看，又不是武梁祠和孝堂山的画像石所能比拟的。可惜三国和西晋时代现在还没有发现较为典型的作品。这就是说，"女史箴图卷"的表现，在一定程度上体现了人物画优秀传统的继承和发展，没有问题是大大超越了汉画的。

二　应該談談六朝时代

由于顾恺之能够从现实出发，继承并发展了人物画的优秀传统，我们认为他是尽了而且是出色地尽了一定的历史任务。次一阶段，据我肤浅的见解，应该谈谈六朝时代。具体地说，即是说从顾恺之“女史箴图卷”到閻立本“列帝图卷”之间的一个阶段。

从顾恺之到閻立本，大约有三百年。在中国绘画历史上，在顾恺之所发展了的以线为主的优秀传统的基础上，这三百年间中国文化的变化是相当巨大的。东晋之后，经过南北朝的混乱到隋的统一，是封建经济获得恢复并开始发展的时代，同是也是外来文化影响不断加强、不断刺激和逐渐融化的时代。这些影响应是通过中国西部和南部而来的诸种外来影响，特别是佛教及其艺术的影响。首先在雕塑方面：黄河北岸敦煌以东，麦积山、天龙山、龙门、云岗……直到山东的云门山，印度健陀罗式和笈多式的影响是在不同的洞窟里面不同程度地存在着。但我们今天亟须指出的是它们对于中国绘画的影响，主要是对于人物画的影响。就东晋时代论，在顾恺之当时，他的老师卫协，曾画过佛像，在当时这是新的题材和新的創作，对人物画是

有过一定的丰富和启发作用的。后来由于佛教经典的译布，大乘佛教如“维摩诘经”、“法华经”、“药师经”……诸经典及其有关的艺术形式，在绘画上都有很大的发展和辉煌的成就。更重要的还在于佛教绘画表现形式和表现技法的影响，例如“经变”、“曼陀罗”、“尊像”、“顶相”……等等，对于中国人物画(内容和形式)都引起了很大的变化。特别是佛教雕刻里面流行最普遍的“三尊像”的形式，也给中国肖像画以相当严重的影响。

总的说来，从表现形式看，佛教艺术(主要是绘画)输入中国之后，在以线为构成基础的中国人物画的表现技法上，被提出了两个相当重要的新的问题，一个是色彩的问题，一个是光线(晕染)的问题。

中国人民自始就是非常喜爱色彩的，在文献资料和绘画遗迹都有充分的证明。如上面提到过的漆奁、漆箧、辽阳和朝鲜汉墓的壁画……都应该说是富丽绚烂，发挥尽致。不过在表现形式和技法上有一点值得注意，那就是不管怎样鲜艳、复杂的色彩，在画面上必须接受线的支配和线取得高度的调和，即色彩的位置、分量，一一决定于线(多半是用墨画的)。试就顾恺之“女史箴图卷”研究，它突出的遒劲有力所谓如“春蚕吐絲”般的线和薄而透明的色彩，为了不致使线的负担过重，色彩被处理得很淡而大部分采用胶性水解的颜料。这样，画面便富于恬静柔和的气氛，以“女史箴图卷”为例是更适宜于主题的。这是中国绘

画优秀传统基本的特征之一——线和色的高度调和。

到了南北朝后期，由于外来和以西域为中心各民族艺术复杂、强烈的色彩刺激，现实的生活影响，逐渐产生了以色彩为主的新的画风。这种画风，非常受人欢迎。同时在重视色彩而外，还不同程度地采用了晕染的方法，企图解决画面上的光线问题。我们试就南齐谢赫的"古画品录"和陈姚最的"续画品"研究，即可显著地了解到这一点。"续画品"原是紧接着"古画品录"而写的，在谢赫尙居"六法"之一的"随类赋彩"，到了姚最时代，色彩(丹青)便一跃而代表了绘画。姚最在"续画品"序言里，劈头就说："夫丹青妙极，未易言尽，虽质沿古意，而文变今情。"这四句话的意思是说：绘画(丹青)是非常精妙的，不容易说得彻底，但现实的情况变了，传统也得变呀。大约齐、梁之际色彩在画面上有了飞速的发展，所以"续画品"所评介的二十位画家，举出了张僧繇、嵇宝钧、聶松、焦宝愿和三位印度的画家，并指陈他们最大的优点在于能够结合现实的要求——包括对色彩的要求——来进行創作。他评张僧繇说："朝衣野服，今古不失；"(姚最"续画品"，下同)评嵇宝钧、聶松说："右二人无的师范，而意兼眞俗，赋彩鲜丽，观者悦情；"评焦宝愿说："衣纹树色，时表新异，点黛施朱，轻重不失。"从这些评语，我们不难想象姚最时代较之以前，特别是晋、宋时代的生活，是显然起着不少的变化，所以在绘画上必然的也要求有相应的变化。

张僧繇便是这时期的代表人物。因为他在既有的传统基础上，一面结合了现实，一面又从现实发展了色彩。可惜的是他沒有可信的作品存留，只有根据后来某些传为模仿他的作品(如"洗象图")和若干文字资料加以研究。他的重要性是在丰富了中国绘画的色彩和一定程度地使用了晕染方法，使画面美丽富瞻，同时又适当地强调了形象的立体感。这种进步的手法，对于传统的以线为主以色为辅，是一种带有革命性质的改变，是面目一新的东西。他主张色彩是不须依赖任何别的东西而可以独立成画，即使取消了线也是未尝不可的。所以他从长期的实践中，創造了一种"沒骨"的画法。所谓"沒骨"，就是沒有轮廓线的意思，完全用色彩画成的。这种画法——把"线"的表现引向"面"的表现，曾大大地影响并丰富了后来山水画特别是花鳥画的发展。

我们試将顾恺之的"女史箴图卷"和閻立本的"列帝图卷"并观，非常显然地可以察出它们的不同，它们中间是存在着若干具有桥梁性的画家的。我想张僧繇应该是这若干桥梁性的画家中重要的一位。此外还有曹仲达和尉迟跋质那，他们现实地、有机地把外来的某些好的成分(色彩和晕染方法)吸收、融化起来，从而丰富了中国绘画的优良传统和为传统的发展特别是为唐代的发展創造了更多更好的条件。

今天看来，这个时代外来的影响特别是兄弟民族的影

响，对于中国绘画的发展是起了很大的丰富和推进的作用的。同时也产生了不少外来和兄弟民族的伟大画家，如融合中印度笈多式雕刻型式創造新的画风的曹仲达、隋唐时代善于重着色的大小尉迟（尉迟跋质那和尉迟乙僧）和“驰誉丹青”的閻氏一家。

三　刻画入微的閻立本"列帝图卷"

閻立本是非常佩服张僧繇的，唐裴孝源的"贞观公私画史"就有过"閣师张，青出于蓝"的话，可见张僧繇对他的影响特别深刻。现存的"列帝图卷"（见图三、四），是画的：刘弗（汉昭帝）、刘秀（汉光武帝）、曹丕（魏文帝）、刘备（蜀主）、孙权（吳主）、司马炎（晋武帝）、陈蒨（陈文帝）、陈顼（陈宣帝）、陈伯宗（陈废帝）、陈叔宝（陈后主）、宇文邕（后周武帝）、杨坚（隋文帝）、杨广（隋炀帝）十三个封建主子的像。除了侍从人物，沒有背景。一般说，是采用了自顾恺之以来富于现实精神的传神为主导，以紧劲的线条和适度的晕染方法，将每个封建主子的历史生活和思想活动生动地刻画出来。如画曹丕，刚愎自负，"威严"之中而尚有咄咄逼人的气概；画陈叔宝，这位"风流天子"，好象举起右手正准备拭眼泪，活活地刻画出一副曾经荒淫无度到后来莫可奈何的样子，足令观者发笑；更入木三分的是画那位迷恋扬州死于扬州的杨广，充分刻画了他那好大喜功、劳民伤财应有的下場。

象这样刻画入微的描写，是中国人物画高度的卓越的成就。我们不要忘记这是七世纪（初唐）的作品，較之"女

史箴图卷"，因为两者之间经过了三百年的发展，接受了许多新的营养的緣故，无疑是提高了一大步的。特别是"列帝图卷"的构图和它的表现手法。若从主题看，"女史箴图卷"是描写了历史上关于女性的故事和生活，"列帝图卷"是刻画了每一个不同人物的心理状态并从而体现了不同的生活历史，形式的构成和处理的手法是应该有分别的。"列帝图卷"所描写的十三人中，多数是立像，余为座像，各有侍卫(男的或女的)自一人至数人不等，但以两人的为最多。侍卫的形象，略微小些，这决不能意味这是远近的关系，而是作者意图突出的强调主题人物的一种手法。这种"一主二从、主像大、从者小"的构成形式，我以为很可能是受了佛教雕刻"三尊像"的影响。例如最流行的"释迦三尊像"，释迦居中(主位)，文殊、普贤也一般是被处理得较小些的。

此外"列帝图卷"比较突出的一点是画面上采用了一定程度的晕染方法，比较富于光的感覺，这是"女史箴图卷"所沒有的。象陈顼(陈宣帝)一像(十二世纪起就有人认为这像是閻立本的眞迹)，整段的气氛格外融和，衣服道具(扇、輿等等)，则适度地施以晕染，这也充分说明了表现技法的发展的痕迹和提高的程度。

四　多彩多姿的唐代人物画

阎立本"列帝图卷"的成就，在只有卷轴物可凭的今天，我们不妨看做是顾恺之以后中国绘画现实主义传统展进中的一个重要收获，这个收获对于东晋以后的发展看来，是相当的具有总结性质的。我们知道，唐代（618—905）是当时世界上文化最发达的帝国，它继续扩展了自隋代已开始发展的社会经济，农业、手工业、商业和对外贸易，不断有显著的提高，增加了许多商业都市和新兴的富商大户。加上对外交通频繁，外国商人也大量到中国来做买卖，于是都市生活的一面就恣意享受、贪图逸乐，极尽豪华之能事。这样，也就必然地刺激着文学艺术的变化。特别是所谓开元、天宝时代，已经达到了饱和状态。从造型艺术之一的绘画看，这个时代却是有如满月的成熟时代。

不妨先站在初唐前后来检查一下。在人物画（宗教画占着重要位置）方面，准备过渡到新的社会的是些什么呢？恐怕会出人意料的，它不是一成不变纯粹以线为绝对主位的旧的形式，而是能够吸取外来影响（主要是色彩）丰富和发展了的新的形式，因为时代变了，社会的关系变了，人

民的生活变了，客观的要求也随着变了。所以只有新的富有創造性而又能反映现实的绘画形式，被欢迎、被发展起来。作为既有的——即是继承前期的，首先是梁的张僧繇重视色彩和晕染方法的形式，其次是北齐的曹仲达有关佛教绘画的形式；前者大致影响着一般性质的绘画，后者由于诸种宗教并存的唐代，曹仲达采取了印度笈多式雕刻的表现手法而移之于佛教的绘画。在当时，前者称为“张家样”，以色彩为画面的主要构成，它的极致，能够发展到可以不利用线而只要色彩；后者称为“曹家样”，主要特征是在人物的衣服，质软而薄，紧紧地、稠迭地贴着丰腴的肉体和没有穿什么的差不多。这原是印度笈多式佛像雕刻的特点而把它移之于绘画的。所谓“曹衣出水”，就是指的这种新的绘画形式(关于“曹衣出水”，历来颇有异说，我认为应该是北齐的曹仲达而不应该是三国时代的曹弗兴)。

“张家样”和“曹家样”在初唐看来虽是比较新的，但还不足以满足日新又新的时代的需要。由于社会的变化和要求，伟大的画家们面向现实又創造地发展了两种画风，一种称为“吳家样”，是吳道子从线的传统发展而来的“吳装”画法；一种称为“周家样”，是周昉为了服务都市豪华生活而发展的“绮罗人物”和肖像画。

这四家——张家、曹家、吳家、周家的样式，色的、线的、宗教的和贵族的全备，于是组织成唐代人物画的多彩多姿，成为传统上健康有力而又富于现实精神的光辉阶

段。

吳道子是一位卓越的画家，在中国绘画史上是被称为无所不能无所不精的“画圣”的。他所处的时代正当唐帝国的灿烂时期，客观上这新的时代也就为他的发展准备了许多有利的条件。可是遗憾的是沒有遺留可信的作品。现藏日本传为他的几幅作品如：“送子天王图卷”（见图五，东京山本悌二郎藏），就艺术——特别是线的感覚论，是有优点的，但值得研究的地方很多；“释迦”、“文殊”、“普贤”三幅（京都东福寺藏）和两幅山水（京都高桐院藏），问题就更多了。这并非说他沒有可信之作就贬低他在中国绘画史上的重要性，这是另一回事情。因为就中国绘画的創作、鉴赏和使用的形式说，整个唐代，基本上是属于壁画的时代，卷轴物还不是一般的普遍的形式。他一生在长安和洛阳画了三百多间（幅）壁画，卷轴作品，传到唐末张彦远撰述“历代名画记”的时候，却只记录了“明皇受籙图”和“十指钟馗”两幅。

他给中国绘画特别唐以后的中国绘画以无比影响的是对于线的发展和提高。他认为应该根据不同的主题要求把画面上的线提高到头等重要的位置，色彩应该服从线，甚至不加色彩而只用墨线也可以独立成画——“白画”。我们知道，汉晋六朝以来线的传统，一般说虽是画面构成的基本，但线的本身——如它的速度、压力——却还沒有如何考虑应该怎样来予以充实和予以变化，例如顾恺之和閻立

本。吳道子则不如此，他特别重视线的变化和力量，天才地把线发展成为一种富有生命、独立而自由的表现。他认为绘画的創作，线的速度、压力和节奏的有机进行是传达內容、情感的主要关鍵。相传他每次作画，往往把酒喝得醺醺然；又曾向当代大书家张旭学写草字，更喜欢欣赏裴旻将军的剑舞，目的都是为了帮助作画时使线能够活泼生动、变化多方。这样，线的內容丰富了，线的效果也大大地提高了。资料中称他画中人物的衣饰，有迎风飘举的感觉，我以为原因便在于线的变化，也便是所谓"吳带当风"的眞正意义。他曾说过："于焦墨痕中略施薄彩，自然超出縑素。"这种保证墨线成为主要表现技法的形式，当时称之为"吳装"，即是"吳家样"。它和张僧繇以色彩为主的"张家样"，从发展看，本质上是并立的也是矛盾的。张僧繇是色彩的发展者，他是线的发展者；"沒骨"的画法代表了色彩，"白画"(白描)的画法代表了墨线。

周昉是学于杰出的人物画家张萱的。张萱在盛唐已负盛名，精于"鞍马贵公子"，是一位善于描写现实人物的画家。所谓"鞍马贵公子"一类的主题，实质是盛唐前后随着政治、经济的迅速发展而产生的新的题材和新的表现形式，和"绮罗人物"实际是一致的，都是为封建贵族、大地主和大商人服务的。宋赵佶(徽宗)摹过他的"虢国夫人游春图"(沈阳东北博物馆藏)和"搗练图卷"(见图六、七，美国波士顿博物馆藏)。两画都是描绘唐代贵族女性——前者是

封建贵族的有闲生活，后者是劳动生活——的典型作品，也是中国人物画现实主义的优秀作品。看那生气充沛健硕丰满的女性们，前者是悠然地、得意地游玩着，后者是紧张地、集体地工作着；但"渾身绮罗者，不是养蚕人"，豪华的气氛，不啻是时代的写照。

张彦远评周昉："初效张萱画，后则小异，颇极风姿"（历代名画记）。所以"周家样"是张萱的延长和发展，我们只要看传为他的名作"听琴图卷"（见图八）和"簪花士女图卷"（沈阳东北博物馆藏），很容易理解他们的关系。但是在肖像画，周昉是当时最称拿手的。有一个小故事：郭子仪的女婿赵纵，曾先后請过韩幹（当时大画家，以画马著名）和周昉画像。一天，郭的女儿回家了，郭子仪就把韩幹和周昉两幅画像分别前后陈列起来，问女儿："这是谁？"女对曰："赵郎也。"又问："哪一幅最象呢？"答："两画皆似，后画尤佳。"又问："什么道理呢？"答："前画者空得赵郎状貌，后画者兼移其神气，得赵郎情性笑言之姿。"（均见宋郭若虛"图画见闻志"）这几句问答，我想是值得玩味的。因为从郭子仪的女儿的答话里，可以体会中国绘画现实主义的高度表现，在"得赵郎情性笑言之姿"，同时也就可以了解周昉的作风何以能在当代起一定的影响，受到广泛的欢迎。唐朱景玄在"唐朝名画录"中把他的地位列到仅次于吳道子，我以为是比较正确的。学他的人很多，如王朏、赵博宣兄弟、程修己等，主要是在肖像画，因为唐代的肖像

画是特别发达的。还有一位“得长史(即周昉)规矩”(段成式“酉阳杂俎”)的李眞，在中国的有关资料极少，除段成式在“酉阳杂俎”提过一下，还沒有看到别的资料。但他在805年(永贞元年)应日本弘法大师的請求，和十几位画家画过“眞言五祖像”五图，“五祖”都是肖像，图各三幅。弘法大师在806年携赴日本，现藏日本京都东福寺。其中“不空金刚像”(见图九)一幅，可以称得上是唐代肖像画的代表作品，对于我们的理解唐代绘画具有非常的价値，特别是“不空金刚”的神气——就如上面所说的情性笑言吧——一千多年以前的創作还是栩栩如生(尽管影本与原作有出入)。唐代郑符曾有过“李眞周昉优劣难”的联句诗(清陈邦彥等纂“历代题画诗类”卷一百十九)，我们可以从“不空金刚”来体会周昉，从而体会整个唐代的人物画，特别是肖像画。

五　民族本色的宋代人物画

五代的半个世纪(907—959)，从多彩多姿的唐代和成熟的宋代看来是一个重要的过渡时期。大约有三个主要的“渡口”，一是开封，二是成都，三是南京。由于中唐以后发展的许多中心地区的文化，开封、洛阳、长安不必说了；就是南京、扬州、福州、广州，也有较高的发展。因此五代的文化活动就有了广大的群众基础。作为造型艺术的绘画，也就有了相应的发展。例如：各种画体的分工，也更加明确起来了。大体说，开封是山水画的中心，成都是花鳥画的中心，而南京是人物画的中心。同时，成都和南京还开始了“画院”的设置，御用的专业画家也逐渐加多了。

人物画家在五代的表现是比较精彩的，原因是山水、花鳥还比较年轻，还正在借鑑人物画现实主义的优秀传统創造经验。而人物画家即以南唐而论，周文矩、高太冲、王齐翰、顾閎中诸家的造诣，无论从什么角度看，较之山水、花鳥确是高一等的。传为周文矩的“琉璃堂人物图卷”(见图一〇)和传为顾閎中的“韩熙载夜宴图卷”(见图一一、一二，北京故宫博物院绘画馆藏)，都是祖国的瓌宝，杰

出的名迹。尤以“韩熙载夜宴图卷”，绘影绘声，发挥了中国人物画高度的技巧。

宋代(960—1279)，特别是北宋中期(仁宗)以后，言心言性——理学的影响漸次代替了佛教，于是便有力地促成了绘画艺术的迅速转变和发展。就丰富的宋画遗迹来看，它不同于唐画，唐画是宾主分明的；也不同于五代，五代是纵横激蕩的。它唯一的特色是淨化了诸种外来的影响，出现了民族的本色风光，所以我认为宋代是中国古典绘画的成熟时代。画体方面，山水、花鳥由于正确地掌握并体现了现实主义的优秀传统，已经可以和人物画“分庭抗礼”，齐头并进，这是唐代所沒有的。画法方面，在既有的优秀传统基础上創造性地发展了不少的东西，主要的是写生和水墨的重视。至于题材方面，范围也扩大了。单就人物画说，虽然道释人物的题材，为了适应客观的需要，还有相当数量的制作，但已一切中国化、眞实化、生活化，創造了许多人民所喜爱的新的形象，例如有二十岁上下年纪的青年“罗汉”，也有少妇式的“观音”。此外由于禅宗而盛行的祖师像(即肖像画)，宋代也有很不平凡的成就，典型的如张思恭的“不空三藏像”(见图一三，日本京都高山寺藏)。

值得重视的是宋代画院和宫廷收藏的影响。非常显然，画院培养了不少杰出的专业画家，基本上继承并发展了以写实为基础的现实主义的作风，从而提高了画家们的

业务，老实说，今天丰富的宋画遗产，仍然是以画院画家的作品为主的。同时，我们也知道封建帝王的搜刮是不会放弃艺术品的，自宋代封建王朝的成立开始，不但各地的画家们大部分集中服务于王朝，就是散藏各地的封建贵族、大商人、大地主手里的书画名迹，到了赵佶(徽宗)时代也做到了空前的集中，据“宣和画谱”的著录，就有六千余件之多。虽然这些遗产可能眞伪杂揉，却曾在画院的画家们中起过一定的启发作用。

宋代人物画的另一特征，是多数杰出的画家重视现实社会风俗、生活的描写。如苏汉臣以描写婴孩的游戏生活和貨郎担(卖小孩玩具的担子)得名，他这种热爱儿童、关心儿童生活的感情，使他画出来的小孩子，个个天眞无邪、活泼可爱。他画了不少的“貨郎图”(见图一四)，貨郎担上的东西无所不有，都很眞实地画出来。我想，这种题材，在当时是一种新的题材，从作者的思想感情而来的一种新的尝试（以后的李嵩和元代的王振鹏、明代的吕文英都画过“貨郎图”，根据王振鹏的“乾坤一担图”看，眞是富于现实精神的杰作)。特别重要的是南宋名画家如李嵩、龚开等都画过街谈巷语、人民最乐道的水浒英雄。

在創作、鑑赏和使用形式方面，宋代也有显著的变化。壁画的形式，基本上已经不是一般的創作和鑑赏的主要形式。主要的形式是称为卷轴的，或悬挂或展玩，从使用的情况看来，较之唐代也大大提高了。南宋前后，紈扇

（大约宽广在一尺之内）与长卷又特别盛行，尤其是后者，使现实主义的創作和鑑赏得到了更有利的条件，即是说可以更好地为表现现实生活而服务。最为典型的长卷，在这里我想谈一下张择端的“清明上河图卷”（见图一六、一七，北京故宫博物院绘画馆藏）。

“清明上河图卷”是描写北宋首都的汴京（河南开封）清明日（俗为上冢的节日）那天的热闹景象——由城外到城內的一段繁华辐辏的場面。张择端发挥了高度的现实手法和无比的艺术才能，完成了这一幅震惊世界的作品。原来南宋时代，“清明上河图卷”是非常受人欢迎的，杂貨店里都有卖，“每卷一金”（明李日华“六研斋笔记”），所以摹本极多，宋代以后直到清初，也不断有人临摹、拟写。据张择端原作上金大定二十六年（1186）张著的跋语，张择端还有“西湖争标图”，极可能是一幅描写临安（杭州）风俗的創作，可惜此图不传。

“清明上河图卷”的历史价値，自不必论，在艺术上也是一件卓越的杰作。倘若有人怀疑中国绘画现实主义的优秀传统的话，那么，我想請他亲自鑑赏一番——除了诉诸目睹，是不会有其他办法的。請他只看大桥左边运河河面的一群船只。随便看过去，一共七只船，有五只先后的停靠在河的南岸（即图的下方），其中一只有几个人从跳板上下，有两只正在行驶。我想光是这七只船，我们就应该向这位伟大的现实主义的画家张择端致以崇高的敬意！五只

靠岸的显然客貨已经上了岸，客人参加各种活动去了，船身的份量很轻，好似浮摆在水面上；最精彩的也是最使人佩服的是正在行驶的两只，一望而知为装载很重，前船是几个人在拉缔，后船有几个人在搖橹，特别是正駛在运河的转湾处，一前、一稍后，都在走动着——永远不停地走动着。有水上交通的频繁，也有陆上交通的热閙，眞是现实地体现了北宋盛时的首都面貌。据常识想，这样现实地、生动地把复杂万千的生活描写在一幅25.5公分乘525公分的面积上，不但所谓科学的焦点透视的构图方法办不了，就是二十世纪的今天用航空照相也办不到的。

长卷形式的特别盛行，说明了宋代绘画的使用和鑑赏的发展。它是使用和鑑赏上一种特殊的"动"的形式，和壁画、挂物等"静"的形式具有本质的不同。这是中国伟大的画家们天才地創造了和使用、鑑赏实际相结合的移动的远近方法(曾有人称之为"散点透视"的)。这种方法提高和扩大了现实主义表现的无限机能，使能够高度地服务于場面较大、內容较复杂的主题。这样就大大超越了过去的图说式(大致如"女史箴图卷")或段落式(大致如"列帝图卷")仅具长卷形式的原始办法，从而有可能不受空间(甚至时间)的限制，全面地同时集中地突出主题为主题服务，使內容和形式生动地成为一个有机的艺术整体。

宋代人物画的表现形式和技法的发展是多方面的。假使以画院为中心，那么围绕这个中心的，比较突出的是线

和色彩的净化。于是产生了李公麟的白描(淡彩)人物和梁楷的减笔人物；这两家风格上似和院体不同，但归根结蒂，却都是出发于现实主义的优秀传统，是殊途而同归的。

李公麟是画史上最有成就也最有影响的一位画家，不少的人说他是宋代第一位人物画家。他继承了特别是顾恺之、吳道子等优秀的线的传统，综合地、出色地开拓了新的画面，发挥着高度的艺术才能，在人物的精神刻画上，表现了又流丽又谨严而又具有强力的线条之美。他传世的名作“五马图卷”(见图一八、一九)，有人物也有动物，确是自现实生活中体验得来，既有节奏，又富含蓄，读之眞令人如啖美果，如聆佳奏。他画面上线的力量之发挥，谨严佳妙，可谓进入了最高境地。我们在这种画面之前，的的确确感覚到色彩的浓淡、有无，实在不关重轻的了。

“五马图卷”是写生的杰作，同时也是中国绘画优秀传统具体的表现之一，这是肯定的。画面上的每一个人和每一匹马，不只是形似地完成了人和马的外貌，而是通过高度的洗炼手法——概括和集中建立起来的眞实、生动而又美的形象，这形象既眞且美而又永远是生动的。我想，只有既眞且美而又生动的作品才是现实主义的作品。卷上有黄山谷的笺題和跋语，又有曾纡的长跋，他们都是同时的人。说他画到五马之一的“滿川花”(马名)的时候，刚刚完成而马死了。所以山谷说：“盖神骏精魄，皆为伯时(李公麟字)笔端取之而去。”他还为黄山谷画过“李广夺胡儿马

挾儿南驰"的一幅画，他画的是李广取胡儿的弓箭，拟着追骑，箭锋和所指的人马作了密切的呼应。这画山谷大为叹赏。他却笑着说：不相干的人来画，当然画"中箭追骑矣"。我想他的人物画所以成为宋代的支配力量并给后世以严重的影响，不是沒有道理的。

至于减笔人物，严格的说，也是白描(淡彩)人物某种形式的发展。它的根源或深或浅的可能受着禅宗和理学的影响，是倾向于主观描写的。从表现形式和技法上说，特征在于线的变化和线与水墨的变化，较之白描又是进一步的概括和进一步的集中，在創作的过程中，实在是最不容易掌握的一种形式。因为必须从不断的实践中逐漸地把许多不必要的甚至次要的笔墨予以无情的舍弃，只企图掌握住主要的必不可少的东西而要求现实地、生动地体现物象的精神状态。宋代人物画家之中，如梁楷、石恪（见图二一)……，都是独树一帜的。梁楷原是画院中人，号称"梁风子"。他的杰作有"李太白像"(见图二〇)、"六祖截竹图"、"六祖破经卷图"，是大家所熟知的，特别精彩的是"李太白像"。李太白是唐代一位有名的诗人，他的诗篇，为后世所传诵。梁楷这幅杰作，以狂风暴雨电光石火般的线(笔法)草草几笔(全部衣服，大约只有四笔)，却画出了面带微醺仿佛与自然同化的天才诗人的思想气质。

六　中国画家是怎样体現自然的

绘画的问题，从表现的形式和技法看，老实说，不过是一个如何认识空间和体现空间的问题。在山水画上，就是怎样体现自然的问题。

前面所谈的是中国绘画现实主义传统在人物画方面的成就。由于人物画——象曾经提及的那些杰作——一般的很少使用背景，道具也比较简单，从而所构成的空间的问题不会怎样大，所产生的问题也并不怎样严重。山水画则不然，我以为中国山水画的发生所以较人物画为迟，主要是这个空间的问题沒有得到适当的解决。远的不谈，典型的例子可举“女史箴图卷”“道应隆而不杀，物无盛而不衰……”的那一段，中作大山，岗峦重复，山上有各种鳥兽，山的左边，一人跪右膝，举弓作射翠鳥的样子……，从表现的技术说，这是全卷最失败的一段。人物和山、鳥兽和人和山的比例，几乎不能成立，无论如何，是富于原始性的。由此可见，四世纪当时，在人物画特别是产生了象顾恺之那样划时代的大家，对人物的描写有高度的成就，而对自然的描写却显得非常不够。

“江山如此多娇。引无数英雄竞折腰。”(毛主席：沁园

春咏雪)中国人民是热爱自然歌颂自然的。伟大祖国的一山一水、一草一木都永远是中国人民所热爱、歌颂的对象。"诗经""小雅":"昔我往矣,杨柳依依;今我来思,雨雪霏霏;"固然是情景幷茂的描写,而伟大的诗人屈原的作品则进一步地把自然结合了人民的思想感情更丰富了自然內部的精神內容。如"橘颂"、"九歌"都是千古常新的作品。如"橘颂"的"皇后嘉树,橘徕服兮……淑离不淫,梗其有理兮"和"九歌""湘夫人"的"袅袅兮秋风,洞庭波兮木叶下"诸名句,两千几百年来,还一直为中国人民所喜爱所讽诵。因此,伟大祖国的自然对于人民的精神生活,关系是密切的,影响是巨大的。只要看中国人民、特别是劳动人民的心胸开阔、气度豪迈,便不难得知此中的关涉。

绘画是造型艺术之一,某程度地和文学具有密切的因緣,但从表现的形式看来,它们是有着基本的不同之点的。中国人民怀着无比的热爱来观照祖国的自然,而中国的画家们也是怀着同样的热爱来体现祖国的自然。尽管顾恺之时代还是人物画的时代,然有足够的资料充分地证明顾恺之时代是已经企图用绘画的形式独立地来描写祖国伟大的自然之美的。他的"画云台山记"是一篇最完美的山水画的设计书,今天倘若据以形象化,便可能是一幅动人的山水画。这篇文字里面,告诉了我们有关怎样体现自然的若干极其重要的情况。这些情况,二十世纪的我们看起来是会惊异不迭的,非常值得珍视。例如:"凡天及水色,尽

用空青，竟素上下以暎……”,天空和水面应该全用青(蓝)的色彩涂满它。这点，眞是我们不能想象的，中国的山水画，竟也画天空和水面的么？但宋代山水画的遗迹中却还有保持这种作风的。又如“下为涧，物景(影)皆倒作”，应该画出水中的倒影来。这些——尽管不全面，却是从现实的观照中得来——说明了杰出的画家们是如何醉心于自然的观察和体会，同时也说明了中国的山水画，从来就是从眞山眞水出发，极富于现实的色彩。

由于中国人民对体现自然的迫切要求和画家们的积极而富于創造性的努力，以后漸漸地在理论和实践上初步地解决了若干具体的问题，即若干有关空间的认识和空间的体现问题。六朝刘宋(420—478)时代，有宗炳和王微两位画家，他们各有论山水画的文章一篇(宗炳的“画山水序”和王微的“叙画”，均见“历代名画记”卷六)，都是創作完成了之后，总结经验谈谈体会的意思。

他们酷爱祖国的山水，华岳千寻，长江万里，如何能用绘画的形式去描写它们呢？宗炳具体地说明了在绘画的造型上是可以而且必须以小喻大的(即以大观小)，因为“迫目以寸，则其形莫睹，逈以数里，则可围于寸眸”；这是“去之稍阔，则其见弥小”的緣故(宗炳“画山水序”)。王微则殊途同归地从线的传统出发，认为画家的“一管之笔”是万能的，可以“拟太虛之体”，可以“画寸眸之明”(王微“叙画”，同上)。他们明确地对山水画提出的要求是“畅写山

水之神情”——即要求体现自然內在的精神运动和雄壮美丽而又微妙的含蓄，认为这才是山水画主要的基本的任务，而不是“案城域，辨方州；标鎮阜，划浸流”似地画地图。由此可见，中国山水画的发展自始就是妙悟自然富于现实精神的艺术創造，而不是单纯地诉于视觉的客观的描写。必须如此，才可能“咫尺之內，便觉万里为遙”（“南史”萧贲传），和中国人民伟大的胸襟相应和。

“人间犹有展生笔，事物蒼茫烟景寒”（宋黄山谷题展子虔烟景，“珊瑚网”下，卷一）。我们万分幸运，解放后由于党和政府重视民族遗产看到了传为六世纪隋代展子虔“游春图”（见图二二、二三）春意盎然的绚丽画面和精细描写。这一流传有绪的名迹，虽还不是沒有可供研究之处，但它的出现，就算摹本吧，也解决了不少山水画上的重要问题。特别是关于中国山水画青绿重色的系统渊源，我们不再会相信明末董其昌辈所说的那样，什么“北宗”“南宗”地抬出唐代李思训来做王维的陪客而平分秋色，各“祖”一“宗”。我们可以通过“游春图”正确地来理解青绿重色的山水画是发展于重视色彩的六朝时代，和人物画的关系是特别密切的。展子虔原是一位精于画建筑物的画家，空间的掌握已高人一等。所以“游春图”的表现，在宽阔、浩淼的两岸，远近的关系处理得相当完善，从彼岸来的游艇，比例也相当合理，看去十分自然。这就足以证明中国的山水画发展到了隋代，对于怎样体现自然的问题，肯定地说，

是获得初步的解决了。

八世纪中叶，即以开元、天宝时代为中心的唐代，在中国的造型艺术史上是可以看做分水岭的。山水画在这个时代的飞跃发展，可以完全理解为必然的发展。当然，应该注意到唐代绘画的主流还是人物画，好像十五夜的月亮那么饱满的也还是人物画。可是山水画，由于它是新兴的画体，生气勃勃，創作者和鑑賞者(壁画已有山水的题材)都在高速度地走向祖国的自然。

盛唐时代李思训、吳道子先后图画嘉陵三百余里山水于“大同殿”壁，是一幕精彩的表演，也是一个富于启发性的故事。四川省嘉陵江的风景，雄壮美丽，变幻多姿，是极其动人的。难怪李隆基(玄宗)满意地说：“李思训数月之功，吳道子一日之迹，皆极其妙。”(朱景玄“唐朝名画录”，“佩文斋书画谱”卷四十六引)这话怎样解释呢？我以为是容易理解的。吳道子是中国绘画线的发展者，象他表现在人物画那样；而李思训(和他的一家人)则以“丹青”擅长，以色彩为主要的表现，所谓“金碧辉映，自成家法”，实际是展子虔式青绿重色山水的发展(见图二四)。一个崇尚笔意，一个崇尚色彩，一个疏略，一个精工，自然而然地会产生“一日之迹”和“数月之功”的不同结果。这就是张彥远所说的“若知画有疏密二体，方可议乎画”(张彥远“历代名画记”卷二“论顾陆张吳用笔”)。虽然这不一定是指山水画而说的。

原来线和色彩本是人物画传统中两种不同的路线，反映在山水画方面也就形成了不同的发展，象吳道子的对于线和李思训的对于色彩。但被后世视为较典型的同时给后世山水画以巨大影响的则不能不推诗人兼画家的王维（见图二五，在这里我必须再三地声明几句：中国山水画是沒有所谓“南北宗”的，王维也绝不是什么“南宗”画祖。这是明、清之际，一班地主、士大夫阶级的“文人”画家模仿禅宗的形式而凭空杜撰的。他们的目的在攻击从眞山眞水出发即以自然为师的山水画家和山水画，莫是龙、陈继儒和董其昌诸人是“始作俑者”。但我们应该承认王维对山水画的发展特别是和文学相结合这一点上有特殊的积极的影响）。他的創作，加强了绘画和文学的联系，从而更扩大和丰富了山水画的精神內容。虽然在现在他和李思训、吳道子一样沒有可信的作品遗留。苏轼（东坡）曾说过：“味摩诘（王维字）之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”他这样有机地把文学和艺术结合起来，在中国绘画史特别是中国山水画史，实在是一件大事情。对李思训、吳道子说来，又大大的迈进了一步。

经过残唐而进入五代，山水画得到比较满意的收获。杰出的山水画家荆浩（见图二六），曾经写生过太行山的松树“凡几万本”，才认为“方如其眞”。在他有名的“笔法记”中，一再地把“眞”和“似”明确地区别着解释着，他认为“眞”是形象眞实同时又有气韵，应该“气质俱盛”的，而

"似"则仅仅是"得其形，遗其气"的形似。他要求山水画不只是映于眼帘的山水外形的描写，而是通过正确、生动的形象来传达山水的精神內容。他批判了"执华为实"空存形象的作品，也批判了"花木不时，屋小人大，或树高于山，桥不登岸"远近关系处理错误违反眞实的作品。他对于山水画，一方面要求不断的写实，一方面更要求"图眞"，象他画松树那样，通过长期不断的写实，才能"贵似得眞"的。他主张"画有六要"（即山水画的創作，有六个必要的条件）——气、韵、思、景、笔、墨，——而归之于"图眞"。我们初次看到了"思"和"景"是山水画的必要条件。同时也看到了"墨"成为"六要"之一。"六要"较之"六法"，也象山水画较之人物画一样是发展的、进步的。因此，五代的几位山水画家，如荆浩、关仝（见图二七）、董源、巨然，从传为他们的许多作品看来，我们应该承认他们对于自然的体现，在隋唐的基础上又积累了许多宝贵的经验和掌握了若干实际可行的表现方法，大体说，是比较成熟的。

从相当丰富的五代山水画遗迹（大部分虽是传为某家的）研究，"三远"——高远、深远、平远——的方法，毫无疑义是中国山水画卓越的天才的創造。这样来处理画面上的空间——远近的关系，实在是体现自然唯一合理而正确的道路，也是现实主义传统的表现形式和技法道路。人在大自然中，除了平视，不外是仰观和俯察，"三远"的方

法，恰恰就很完整地具有这些內容。宋代有一位山水画家郭熙，曾经明确地解释过“三远”，他说：“山有三远：自山下而仰山巅，谓之高远；自山前而窥山后，谓之深远；自近山而望远山，谓之平远。”（郭熙“林泉高致”，“佩文斋书画谱”卷十三）“三远”的方法不仅仅是单纯地解决了空间关系的基本问题，重要的还在于以此为基础发展并解决了许多使用和鑑赏形式的问题，亦即如何更好的表现主题的问题。我们了解，直幅和横幅，一般的横幅（所谓横披）和长卷，它们的处理方法是不同的。特别是长卷的形式，彻底地说，它的空间关系，是以“三远”为基础同时又是“三远”综合的发展。象前面所谈到的“清明上河图卷”，作为山水画看，也是可以的。若机械地使用“三远”的远近方法，决不济事，必须灵活地融合創作、鑑赏的实际为一体，一切为主题服务，才能够把大千世界变为现实主义的艺术品。

郭熙曾经具体而严肃地号召山水画家一切向“真山水”学习，要画家们走到自然中去，这是中国山水画发展的基础。他认为只有不断地从真山水观察、体会之中，然后“山水之意度见矣”。所谓“意度”，当然不是指的“以形写形、以色貌色”的客观描写，而是指的作者的思想感情和自然的融合乃至季节、朝暮、晴雨、晦明……诸种关系的总的体现。同时，这总的体现又必须是內容和形式高度的一致。他说：“远望之以取其势，近看之以取其质”，因为山

水是“每远每异”、“每看每异”的，“山近看如此，远数里看又如此，远十数里看又如此；……所谓山形步步移也。山正面如此，侧面又如此，背面又如此；……所谓山形面面看也。”他要求山水画须具有“景外之意”和“意外之妙”（以上引文均见“林泉高致”），即是山水画必须赋自然以丰富的內容同时又必须赋自然以眞实、生动的形象。

因为山水画在宋代有了很大的发展，它的成就是空前的。自此以后一直到清代，它的发展的道路基本上是循着现实主义的优秀传统前进的。虽然元代开始了以水墨为主流的局面，清代形式主义的倾向也以山水最为严重；可是，也有不少杰出的山水画家对形式主义的倾向进行了坚决不懈的斗爭。他们坚持并继承了向眞山水学习的优良传统，反对陈陈相因地临摹古人。

七　水墨、山水的发展

自董源把“淡墨轻岚”的作风带到了宋代，以李成、郭熙、范宽、米芾、李唐（见图三四）、牧溪（见图三五）、莹玉涧（见图三六）、李嵩（见图三九）、马远、夏圭……诸家为代表的山水画，既继承并净化了色彩绚烂的优良传统，也发展和提高了水墨渲淡的表现，不少优秀的遗迹，还充分地证明了色彩和水墨的高度结合。一般说，墨在山水画上就慢慢显得重要并逐渐地发展起来，使得中国绘画的面貌开始起了新的变化。李成的“惜墨如金”，就充分说明了他对墨的理解和对墨的重视。同时，这“惜墨如金”的过程，也就是画家高度洗炼——概括和集中的过程。韩拙也说过“山水悉从笔墨而成”，这话等于说山水画是由线条和水墨构成的。可见宋代特别是南宋时代的山水画，水墨的基础是相当巩固的。杰出的马远和夏圭，就水墨的美的发挥来说，他们卓越地做到了淋漓苍劲、墨气袭人的地步。

水墨山水画是萌芽于多彩多姿的唐代而成熟于褪尽外来影响的宋代，特别是南宋时代。是一种什么力量影响着支持着它们呢？换句话，它们又反映了些什么呢？据我肤浅的看法，宗教思想的影响主要是禅宗的影响，增加了造

型艺术創作、鑑赏上的主观的倾向，而理学的“言心言性”在某些要求上又和禅宗一致，着重自我省察的功夫，于是更有力地推动了这一倾向，如宋瓷的清明澄徹，不重彩饰。这是比较基本的一面。另一面，还在于中国绘画传统形式和技法的本身存在着相当严重的矛盾。基本上是由线而组成的中国绘画，色彩是受到一定的约束的，色彩若无限制地发展，无疑是线所不能容忍的，像梁代张僧繇所創造的“没骨”形式，虽然有它一定的进步意义，而结果只有消灭线的存在。张彦远说：“具其彩色，则失其笔法。”（“历代名画记”：“论画六法”）又说“运墨而五色具”（同上：“论画工用搨写”）。因为色彩的发展变成为对线的压迫，所以唐代吳道子便提出了一套办法向彩色作猛烈的斗爭。他处在张僧繇、展子虔、李思训诸家青绿重色的传统氛围之中，高举着“焦墨薄彩”的旗帜，立刻获得广大群众的支援，称誉他是“古今独步，前不见顾、陆，后无来者”(张彦远“历代名画记”卷二，“论顾陆张吳用笔”)的“画圣”。这一場斗爭，肯定了吳道子的胜利，同时也肯定了线和墨的胜利。中国绘画为什么不走西洋绘画那样，单纯依靠“光线”“色彩”来造型的路线，而坚决地保持着以线为主，理由就在这里。

唐末五代，当线和色彩的矛盾尚未很好地得到一致的时候，墨又以新的姿态随着山水画飞跃的发展加入了它们的斗爭，于是色彩的发展就不仅仅是威胁着线同时也妨碍

了墨。加以工具、材料，宋代有了很大的改进和提高，特别是纸的广泛使用，纸碰上了墨，它的内容就越是丰富了。换句话说，水墨性能的高度发挥，有了客观的基础。通过米芾米友仁父子、牧溪、莹玉涧、马远、夏圭为首的诸大家们創造性的努力，在作者和鑑赏者的思想意识中，在广大的读者中，几乎是墨即是色，色即是墨。所以水墨、山水便有足够的条件顺利地经过"不平凡"的元代而成为中国绘画传统的主流。

因此，我认为水墨、山水的发展，是辯证的发展。

元代(1280—1367)是外族侵占、整个社会生产陷入衰微的时代。在这样的时代里，汉人遭受了空前残酷的外族统治。作为意识形态之一的造型艺术的绘画（它的内容和形式），向何处走呢？从时代看，赵孟頫(子昂)是一位过渡性的人物，他是封建贵族，竭力鼓吹复古，认为绘画应该以唐、宋为师。董其昌曾恭维他的"鹊华秋色图卷"说"有唐人之致而去其纤，有北宋之雄而去其犷"，可是绝大多数的画家不是开倒车的保守主义者，连他的外孙王蒙也不感觉兴趣。他们认为绘画应该抒发自己的感情和意志，所以形式则采取水墨淡彩，内容则最亲切的是山水。后世称为元代四大家的黄公望、王蒙、倪瓚、吳鎮，全是水墨画家，同时是山水画家。

元代封建主子对南宋人民特别是以临安(杭州)为中心地区的人民，是恨之入骨的，给予了难以想象的残酷待遇。

同时分“蒙古人”、“色目人”、“汉人”、“南人”（指黄河以南及南宋遗民）四种人，而南人是最低的一等。元代——代表时代的——四位画家，都是距长期反抗外族的中心临安（杭州）不远的“南人”（黄是常熟人，王是吴兴人，倪是无锡人，吴是嘉兴人）；他们在绘画上所以会产生剧烈变化，我想是容易理解的。山水画的头等任务，原是描写我们可亲可爱、可歌可颂伟大的祖国河山，当外族施行残酷统治的时候，谁不仇恨河山的变色，谁不爱护自己的田园庐墓。反映在他们的画面就必然是采取水墨、山水的道途。

八　山水画的卓越成就

明代王世贞曾说过："山水：大小李（唐李思训、李昭道父子），一变也；荆、关、董、巨（五代荆浩、关仝、董源、巨然），又一变也；李成、范宽（北宋），又一变也；刘、李、马、夏（南宋刘松年、李唐、马远、夏圭），又一变也；大痴、黄鹤（元黄公望、王蒙），又一变也。"（王世贞"艺苑卮言"）我认为在某种意义和某种程度上说，这段话是相当符合中国山水画发展的真实情况的。

根据现存的传为展子虔"游春图"的卓越成就，我们似乎没有理由怀疑李思训、吴道子在"大同殿"壁所画嘉陵山水的时代意义，虽然今天仅仅空存着文字资料。王维是没有到过四川的，他晚年住在陕西蓝田的辋川，最爱那"漠漠水田飞白鹭，阴阴夏木啭黄鹂"的积雨，和"返景入深林，复照青苔上"的斜阳，可惜的是"清源寺"辋川山水的画壁，早已无存。不然的话，这位诗人兼画家的大师杰作当为唐代中期中国山水画生色不少。

董源是"淡墨轻岚"的发展者，画的都是建康（南京）附近诸山，和他的弟子巨然，都精于表现光，尤其是江南水乡的气氛，这是中国山水画最困难最可珍的一件事情。所

谓“江南董源僧巨然，淡墨轻岚为一体”（宋，沈括“图画歌”，“佩文斋书画谱”引），我看多半指的是这一点。传为他的“平林霁色图卷”（见图二八），据我看来便是“一片江南”的充分证明。

粗粗地说来，中国北部山岳，多为黄土地带的岩石风景，树木稀少，和长江流域特别是长江的中下游不同。我们看宋代郭熙（见图二九）、李成（见图三〇）、范宽（见图三一）和李唐的山水画，和董源的作品比较一下，他们所描写的多是四面峻厚、充满着太阳光的干燥的北部山岳，和董源“平林霁色图卷”草木葱茏、拥翠浮岚的山水有着基本的不同（李成所以工写寒林窠石，是有道理的）。郭熙曾概括地提出过几座北方名山的特征，说“嵩山多好溪，华山多好峰，泰山多好主峰”（郭熙“林泉高致”），可见北方的山水是以峰峦见胜。但南部特别如扬子江中下游的山水，却和北部不同，崇山峻岭比较少，一般说是平畴千里、茂林修竹；山水画上是最适于横卷形式和平远构图的。

在宋代山水画获得普遍重视的形势下和山水画家积极地劳动之下，以平远为基础的山水描写有了较突出的表现。我认为这种发展是比较正确的比较科学的。最工平远山水的宋迪創造了八种主题，即：“平沙落雁、远浦归帆、山市晴岚、江天暮雪、洞庭秋月、潇湘夜雨、烟寺晚钟、渔村落照，谓之八景”（宋，江少虞“皇朝事实类苑”，“佩文斋书画谱”卷五十引），大大丰富了平远山水画的主题，并启

发了不少的山水画家。請看看八景的画题，不难想象宋代山水画家们的表现能力和艺术成就到了什么境地。原因之一，是宋代的画家不象后世——特别元代以后——的分工那样孤立，至少是人物、山水，或山水、花鳥各体幷精的，所以能够产生幷发展象八景那样所描写的景色（从时间说，“山市晴岚”之外几乎全是下午六点钟以后）。这是一件简单的玩意儿么？老实说，中国绘画的工具和材料，今天讲来，还是很不够，它们的性能，还是有一定的局限的，可是画家们高度的智慧和艺术修养，却是无限。宋画——尤其山水画的画面，都是美的原动力的集中，动人心脾的佳构。

米芾和他儿子友仁的山水画，在中国山水画的发展中是别树一帜的。所謂“米家山水”给我们的印象是善于表现风雨迷蒙的景色，峰峦树木多半由“点”而成。这种画法，有不少人怀疑它，甚至讥讽它，所謂“善写无根树，能描懵懂山”（明，李日华“六研斋笔记”），你看！眞的山水中哪有什么一点一点的？我们可以分别来谈谈：首先我们应该肯定米家山水的表现是有一定的进步意义的，例如关于“云”（或水）的描写，它打破了象工艺图案那样用线条表现云的轮廓而采用比较接近自然的水墨渲染的方法，这在当时，实在是一种新的表现方法。其次，他们的画面幷不是完全由点来构成，实际是轮廓、脉络非常眞实，非常清楚，“点”（即所谓米点）只是用来表现一定程度的水分的。

同时，他们又善于用绿、赭，青黛诸种色彩，如米芾的“春山瑞松”(见图三二)，的的确确就是春山。他们这种表现的技法的形成，无疑是由于真山水的启发。就米芾说，他曾久居桂林，而“桂林山水甲天下”，很可能是由于桂林山水的影响。他四十以后才移住镇江，北固、海门的风景又和桂林相仿佛。他自题“海岳庵图”——是他最得意的作品之一——说“先自潇湘得画境，次为镇江诸山”，可见桂林的风景是他印象甚深、念念不忘的。董其昌曾携米友仁(见图三三)的“潇湘白云图卷”游过洞庭湖；“斜阳蓬底、一望空阔。长天云物，怪怪奇奇，一幅米家墨戏也”（董其昌“容台集”,“佩文斋书画谱”卷八十三引)。

赵令穰、赵伯驹、王希孟诸家的青绿重色的山水，发展了从展子虔、李思训、李昭道以来的以色彩为主的优秀传统。特别是赵伯驹那一手处理大场面的本领（人物和山水)，画史上是少见的。他的“江山秋色图卷”(见图三八，故宫博物院绘画馆藏）和王希孟的“千里江山图卷”（故宫博物院绘画馆藏)，都是较突出的典型作品。他们体会了祖国锦绣河山的雄壮美丽，气象万千；传到千百年以后的今天，水光山色还是那样青翠欲滴。质重性滞的矿物性的颜料，控制得那么调和，真叫人佩服得五体投地。尤其值得注意的是天空和水面，两幅全用青的颜色(类似“二青”)描绘而成。这样的表现，前面曾提到的顾恺之“画云台山记”中，已经有过同样的设计。可见他们是一面继承了优

秀的传统，一面更结合着深入的观察，在高度的技术之下表现了惊人的业绩。

马远、夏圭(见图四一)是成长于杭州（临安）的画家，大致说，他们山水画面上描写的主要对象是杭州附近的山水。由于他们主要的表现形式是以水墨苍劲为主，在当时还是一种比较新鲜的作风。他们的画往往一幅之中近景非常突出，聚精会神地加以处理成为画面最主要的部分，也是最精彩的部分；而远景则较轻淡地但极其雄浑地使用速度较高压力较大的线、面来构成；因此画面的感觉特别尖锐、明快而又富于含蓄。马远的"寒江独钓图"(见图四〇)，是一件小品而为举世称赏的，广阔的天地间，仅有一叶扁舟，我们绝不觉得单调，相反的使人有浩浩荡荡、思之不尽的境界。"长江万里图卷"（见图四二）是传为夏圭的剧迹，也是世界性的名作，由于它的规模惊人（这是指的前故宫博物院所藏的那一帧），给人的印象是特别深的。这幅伟大的作品，和前面曾经提过的张择端的"清明上河图卷"，有几点是共同的。从它们的使用形式看，都属于长卷形式，从它们的内容看，都是南宋时代人民所深切关心的"汴京是故都，长江即天堑"的问题。因此，两幅作品的模本特别多(据厉鹗"南宋院画录"，夏圭"长江万里图卷"就有多种不同的本子)，这充分说明了南宋时代广大人民是爱好描写他们最关心的现实内容的作品的。就"长江万里图卷"看来，这个主题的創作，并不自夏圭开始，据文献资料，夏

圭所作也并非实境的描写（话是这么说，自然主义者坐飞机去画，也不可能的），他是继承了过去山水画大师们热爱祖国河山的优秀传统——巨然、范宽、郭熙都画过“长江万里图”——发挥现实主义手法结合爱国人民的思想感情，经营成图的。原作大约成于绍兴（1131—1162）年间（可能不止一本），那时正当和议已成，封建统治阶级认为“天下太平”的时候。所谓“太平”就是指金人的铁蹄不会渡过长江来，因为长江是“天险”，是封建统治唯一的安全线，那么夏圭的奉命而作不是沒有原因的，“良工岂是无心者”，“却是残山剩水也”（钟完：“题夏圭长江万里图”，见郁逢庆“续书画题跋记”）。

南宋亡于1297年，赵孟頫在1303年（大德七年）画了一帧“重江迭嶂图”（前故宫博物院藏）。所谓“重江迭嶂图”，仍以表现关怀的长江为主要內容。我们一读元代虞集“昔者长江险，能生白髮哀”的两句题诗，对这位充分暴露了封建贵族弱点的作者，眞是不无感慨系之。在绘画上，赵孟頫原是一位不只以山水见称的画家，他的人物和画马都负盛名。虽然如此，但也遗留了描写山东境內有名景色的“鹊华秋色图卷”。

黄公望（见图四四）是一位对后世山水画影响最大的画家，常常携带纸笔到处描写怪异的树木，认为如此才“有发生之意”（黄公望“写山水诀”，“佩文斋书画谱”引）。他久居富春山，創作了有名的“富春山居图卷”（见图四三）。

这幅画，在清朝曾因“刘本”(明代刘珏所藏的)、“沈本”(明代沈周所藏的）的不同，伤过乾隆的脑筋，可是两本都着重地刻划了江山钓滩之胜和富春江出錢塘江的景色。现在我们倘若过錢塘江乘汽车到金华去，凭窗而望，西岸的山水就极似他的笔墨。传世的名作，除“富春山居图卷”外，还有“江山胜览图”、“三泖九峰图”和“天地石壁图”，都是从实景而来的杰作。

王蒙的画本(见画四六)，则在杭州迤东的黄鹤山。黄鹤山从天目山蜿蜒而来，虽不甚深，而古树蒼莽，幽涧石径，“自隔风尘”(日本，纪成虎“宋元明清书画名贤详传”卷二)。他是倪瓒最佩服的一位画家，“王侯笔力能扛鼎，五百年来无此君”(倪瓒“题王叔明岩居高士图”)，沒有再可说的了。董其昌曾在他的“青卞隐居图”(见图四五，现藏“上海市文物管理委员会”)写上了倪瓒的诗，并题为“天下第一王叔明”。这幅画的树石峰峦，充分地表达了自然的质感，而又笔笔生动，图画天成。我常常想，他和黄公望的作品，为什么能够统治以后为数不少的山水画家而成为偶像？实在不是偶然的。

倪瓒(见图四七)和吳鎮，从他们的作品论，使人有“不期而至，清风故人”之感。特别是倪瓒，他在中国画史上也是别树一帜的。他画山水极少写人物，而所写的又多是平远的坡石，枯寂冲淡，寥寥几笔。我们不必研究他为什么如此画，只看他自己坦然说过的“余之画不过逸笔草草，

聊以写胸中逸气耳”，便不难从这几句话里去索解。他是生于元代（1301 大德五年）而死于明代（1374 洪武七年）的人；明初的元傑题他的“溪山图”有两句诗可以帮助我们的理解，即：“不言世上无人物，眼底无人欲画难。”以他这样的一位山水画家，只有摆在正确的历史观点上才有可能给予正确的评价，难怪明代以后不少的画家们形式主义地来学他都碰了壁了。吳鎮（见图四八）的作品，某点上是和他不同的，也是和黄公望、王蒙不同的。但他的山水画特点在于表现了一种空灵的感觉，空气中好像水分相当浓厚，真是“岚霏云气淡无痕”（倪瓚“清秘阁全集”卷七“题吳仲圭山水”）。他是嘉兴人，有名的南湖烟雨，若说丝毫沒有关系，恐怕是不现实的。他又最喜欢也最精于墨竹，墨竹是中国绘画传统中具有特殊成就而且是人民所喜闻乐见的一种绘画，就他的墨竹作品来看，很少画败竹而多是欣欣向荣、生气甚盛的新竹。有句老话是“怒气写竹”，我以为在他说来，这句话的解释，一半属于形式、技法，重要的一半，还应该属于思想感情。

随着元代水墨、山水的发展，中国绘画的整个面貌也随着起了相应的变化。如大家所周知的，宋代以前的绘画，一般是不加题署或是仅仅在树石隙处题署作者的姓名和制作的时间。到了元代，由于现实的影响使作者不能不进一步提出更高的要求来，因而画面上所体现的，不只是孤立的形象，而是——必须这样——绘画、文学（诗、跋）、

书法有机的——一个内容极其丰富的所谓"三绝诗、书、画"的艺术整体。这任务，元代是胜利地完成了的。四家都是精于诗而同时都是善于书法的，突出的如倪瓒，如吴镇(黄公望、王蒙这方面自也有深邃的造诣，比较的，倪、吴在这方面的影响较巨)，他们的诗和他们的书法，都是和他们的绘画不能分开的。这种把和绘画具有血肉关系的文学、书法，作为一个完整的艺术品来要求来創作，使主题思想更加集中、更加突出和更加丰富起来，应该是中国绘画优秀传统的特殊成就。明、清以后，又有新的发展，在绘画、文学(诗、跋)、书法之外，还要加上篆刻(印章)，就是"四绝"了。

明代(1368—1643)初叶以后，大抵仍是属于所谓"文人画"的范畴。沈周、文徵明、唐寅、仇英(见图四九—五二)四家，除仇英的技术系统是工笔重色，系统继承宋代而外，其余都是以水墨为主的。同时，也基本上开始了以"卷轴"为师——即盲目追求古人的倾向。虽然，文、沈、唐、仇四家，毫无疑问，他们是各有千秋的。

明末清初之际，中国山水画形式主义的倾向开始严重起来，如上所述，画家们所追求的是前人的作品而不是现实的真山水了。"四王"(王时敏、王鑑、王翚、王原祁称四王)的所以形成也说明了一定的情况。这并不等于说中国绘画的现实主义传统从此中断，不过它们的发展遭受到形式主义者们的严重阻碍，却是无可争辩的事实。我们知道，

有不少的画家向形式主义者进行了顽强的斗争；有不少的画家虽在严重的形式主义的影响里，仍然坚持着优秀的现实主义传统，努力地进行創作，而留下了不少精彩的重要作品。

明初有位以画华山得名的画家王履，他在“华山图序”（现藏“上海市文物管理委员会”）里很尖锐地批判了所谓“写意”（主要是山水画家），说“意在形，舍形何所求意？故得其形者，意溢乎形，失其形者，形乎哉？画物欲似物，岂可不识其面？”（王履“华山图序”，“佩文斋书画谱”卷十六引“铁网珊瑚”）这是针对盲目的打倒形似、追求“写意”的恶劣的形式主义倾向而提出的。象他画华山：“……苟非识华山之形，我其能图耶？”（同上）他这样坚持从现实出发来画华山是正确的，可是形式主义的倾向明初已经抬头，所以他在“序”的最后好似指着“华山图”厉声地叫着：“以为乖于诸体也，怪问何师？余应之曰：吾师心，心师目，目师华山！”

明末清初杰出的山水画家很多，如梅清（见图五三）、石涛的描写黄山，萧云从的描写太平山水（见图五五），都在中国山水画史上貢献了精彩的一页，特别是石涛对形式主义者的斗争是值得大书特书的。他看不起当时一班陈陈相因、亦步亦趋的画家，在他的题画诗跋和“苦瓜和尚画语录”中常常痛快地駡他们一阵。他认为绘画（笔墨）是应当追随现实（时代）的，传统（古）是必须变（化）的。可惜保

守的人太多了。拿石涛的话说，真是“具古以化，未见夫人也”(石涛“苦瓜和尚画语录”，前江苏国学图书馆藏稿本，下同)。传统(古人)是要学习(师)的，却万万保守(泥而不化)不得。他无限感慨地说道：“古人未立法之先，不知古人法何法？古人既立法之后，便不容今人出古法？千百年来，遂令今人不能一出头地也。师古人之迹而不师古人之心，宜其不能一出头地也。冤哉！”这一段话不啻为形式主义的画家们写照。确是“冤”得很。他最爱游山水，尤爱黄山的云海，“黄山是我师，我是黄山友”是他题“黄山图”(见图五四)的起句。中年以后多在扬州，甘泉、邵伯一带的景色，也往往对景挥毫收之画本。他的作品上有一颗最常见的印章，刻着“搜尽奇峰打草稿”七个字。

太平天国革命军队是一百年前(1853)三月十九日解放南京的。1951年南京堂子街发现了太平天国某王府的壁画约二十幅，这些壁画是以水墨淡彩的方法画在石灰壁面上的。有花鳥、走兽而以山水较多。山水画壁中，有一幅以“望楼”(见图五六)为主题，把当时革命军事上重要的建筑物(望楼)矗立在长江的南岸作为全画的中心，江边上画了许多军用的船只，船樯上飘着太平天国的旗帜，江中还画了三只船，扯滿了篷顺风向下游驶去；充分体现着革命秩序的穩定和革命首都的巩固。这是一幅伟大的现实主义作品，使我们认识到中国绘画的现实主义传统一旦和解放了的人民结合起来便会发出万丈光芒。同时也使我们认识

到只有解放了的人民才能积极地继承并发扬自己民族绘画的优秀传统。太平天国革命时代，是中国绘画形式主义最嚣张的时代，然而解放了的以“天京”(南京)为中心的画家们，却发挥了高度的拥护革命的热情，继承了现实主义的传统，把造型上极难处理的高层建筑——望楼作为壁画的主题，为中国绘画现实主义的优秀传统創造了极其光辉的范例。

重校附記

这书从1954年冬起先后由“四联出版社”“上海文化出版社”印过三次。1956年秋，出版关系又转给上海人民美术出版社。

近两年来，我不时做了一些修订工作，可是沒法子静下来从事彻底的整理。最近利用了一切空隙时间，在过去点滴的基础上进行了一次比较全面的修改。虽然间架而貌沒有何等的变易，而实际上，特别有关某些问题的分析上是有一定的出入的。

由于我理论水平和业务水平的限制，本书的缺点甚至错误是决不能说少的。希望读者不客气的给予批评。

傅抱石

1958.4.14

附　图

四二　夏　圭　(傳)长江万里图卷(部分)

四三　黄公望　富春山居图卷(部分)

四四　黄公望　松溪高隐图

四五　王　蒙　青卞隐居图

四六　王　蒙　秋壑鳴泉图

四七　倪　瓚　西林禅室图

四八　吳　鎭　水竹居图

四九　沈　周　九段锦画册之一

五〇　文徵明　山水卷(部分)

五一　唐　寅　藕香图

五二　仇　英　丹台春晓图

五三　梅　清　黄山天都、莲华、文殊台

五四　石　涛　黄山图

五五　萧云从　秋山行旅图卷(部分)

五六　南京堂子街太平天国某王府壁画之一——望楼(部分)



图 1. 顧愷之(傳) 女史箴图卷 (部分)(一)

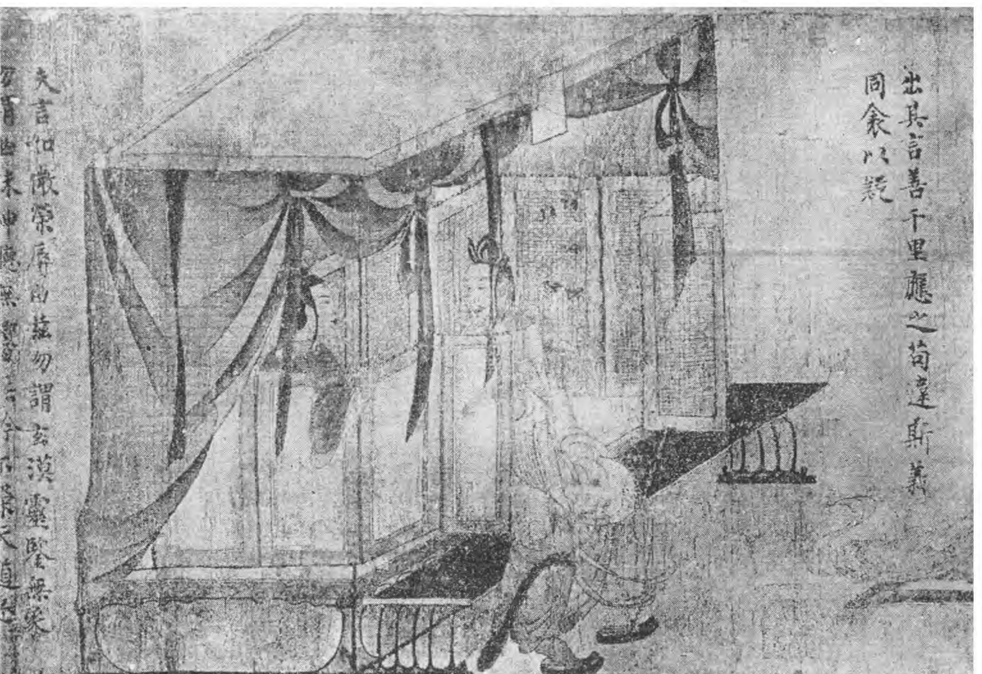


图 2. 顧愷之(傳) 女史箴图卷 (部分)(二)





图 3. 閻立本　列帝图卷　(部分)(一)



图 4. 閻立本 列帝图卷 (部分)(二)





图 5. 吴道子(傳) 送子天王图卷



图 6. 張萱 搗練图卷 (部分)(一) 宋赵佶临

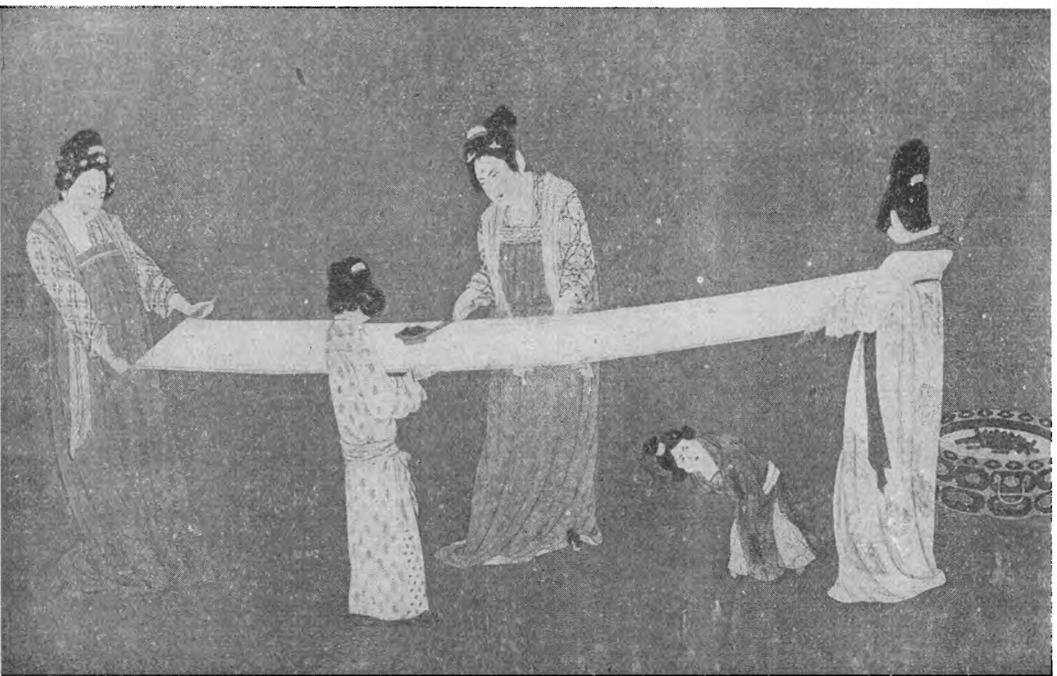


图 7. 張萱 搗練图卷 (部分)(二) 宋赵佶临





图 8. 周昉(傳) 听琴图卷



图 9. 李真 不空金剛像



图 10. 周文矩(傳) 琉璃堂人物图卷 (部分)



图 11. 顾闳中(傳) 韓熙載夜宴图卷(部分)(一)

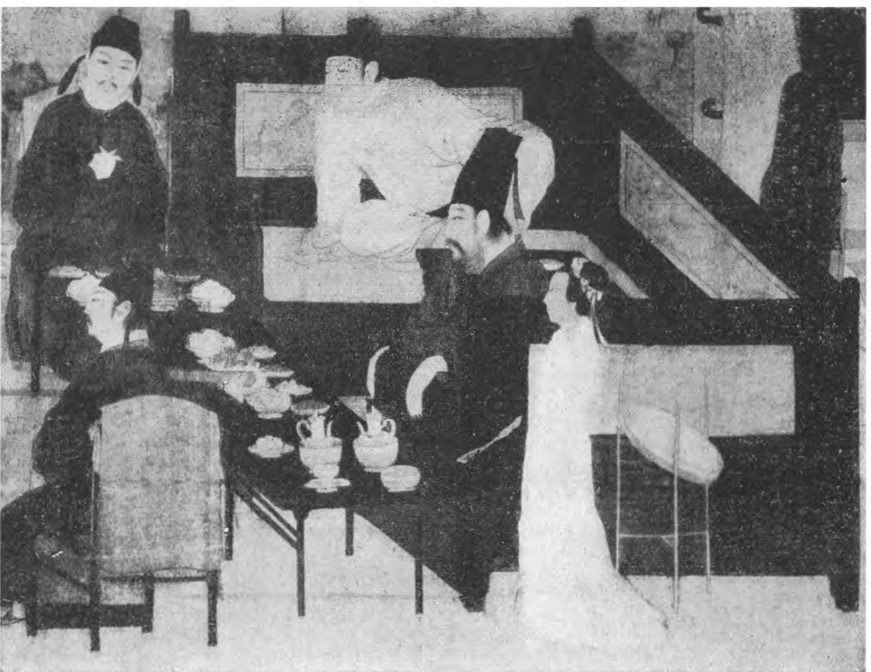


图 12. 顾闳中(傳) 韓熙載夜宴图卷 (部分)(二)



图 13. 張思恭(傳) 不空三藏像 (部分)

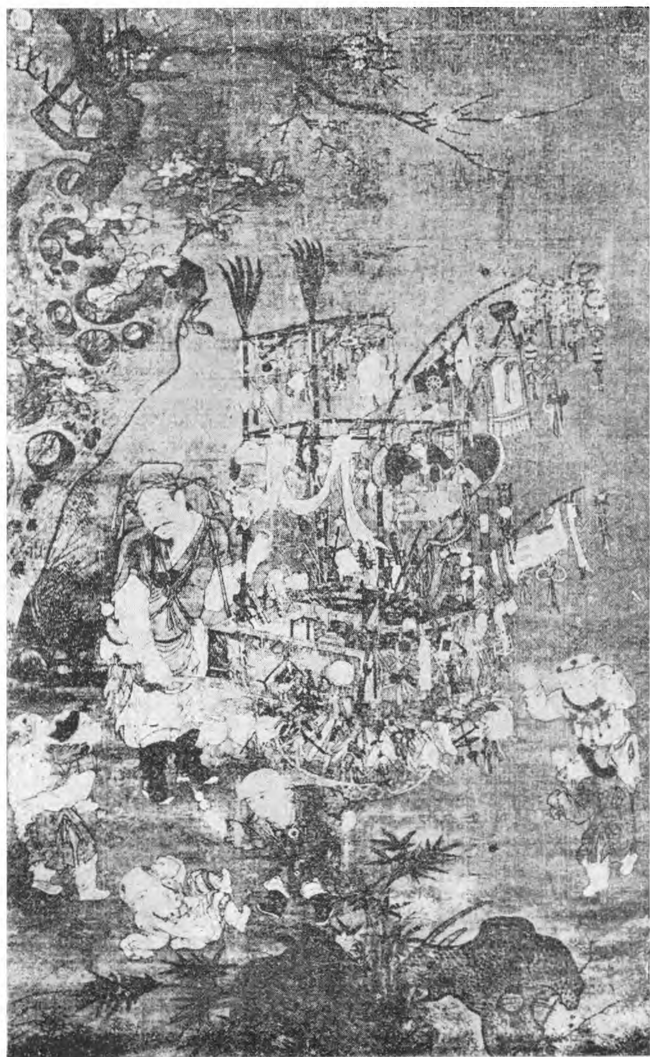


图 14. 苏汉臣　貨郎图



图 15. 王振鹏(傳) 乾坤一担图

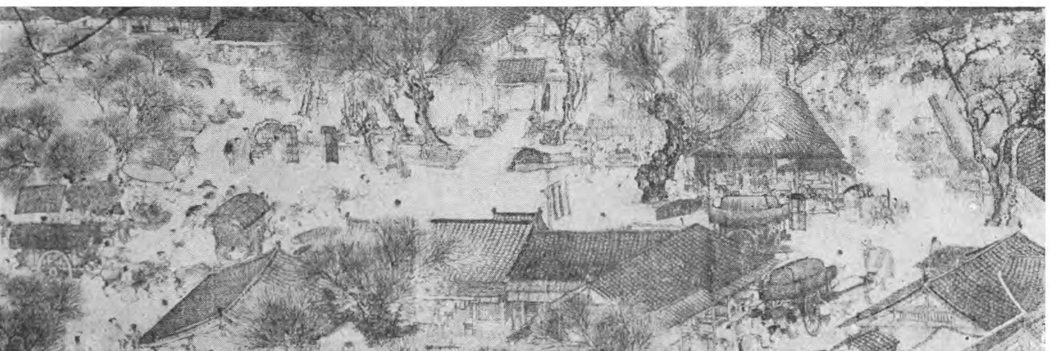


图 16. 張擇端 清明上河图卷 (部分)(一)

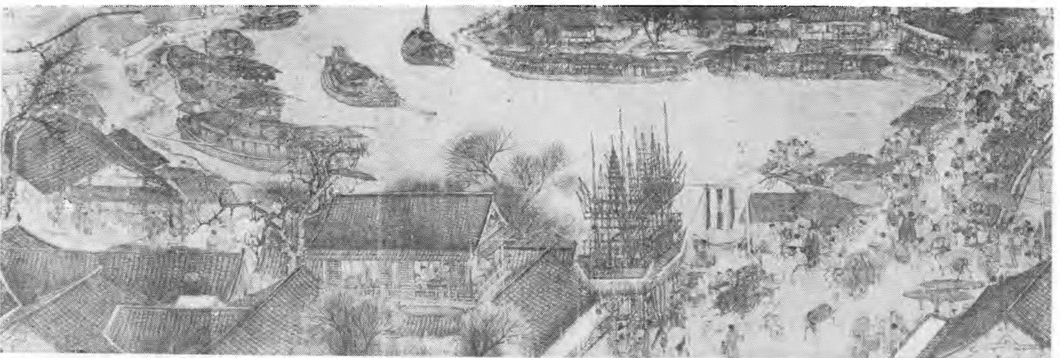


图 17. 張擇端 清明上河图卷 (部分)(二)

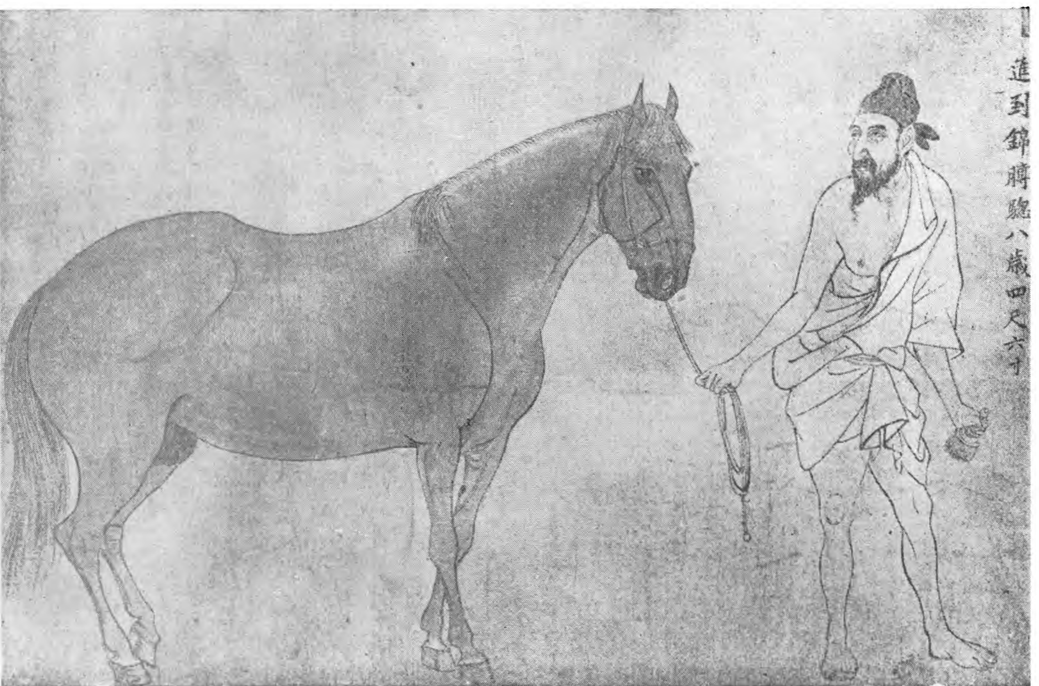


图 18. 李公麟 五馬图卷 (部分)(一)

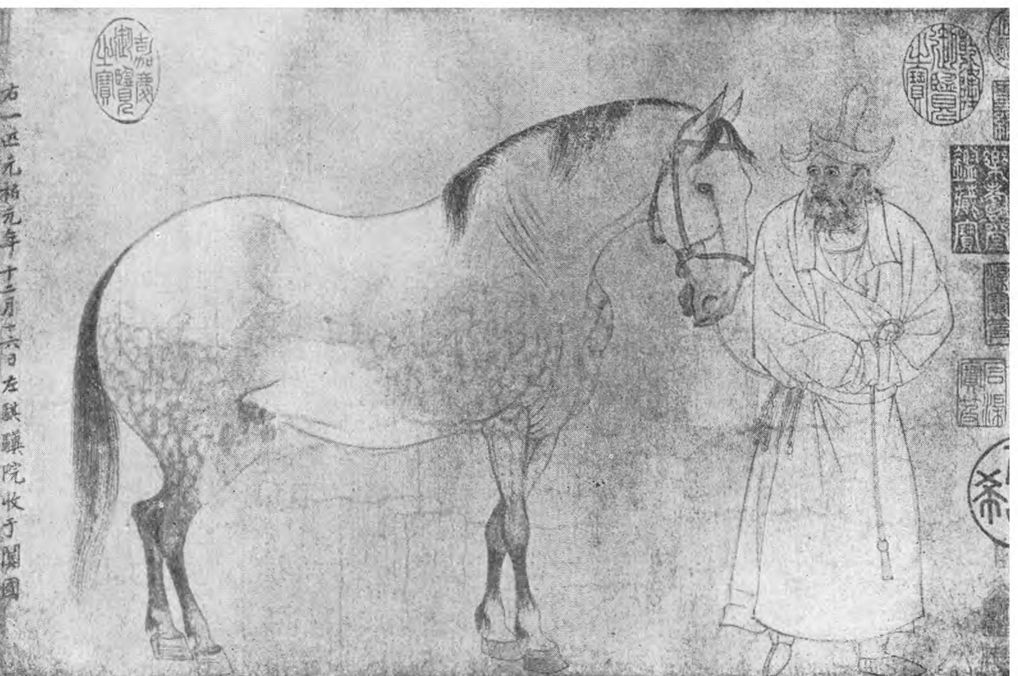


图 19. 李公麟 五馬图卷 (部分)(二)



图 20. 梁楷　李太白像

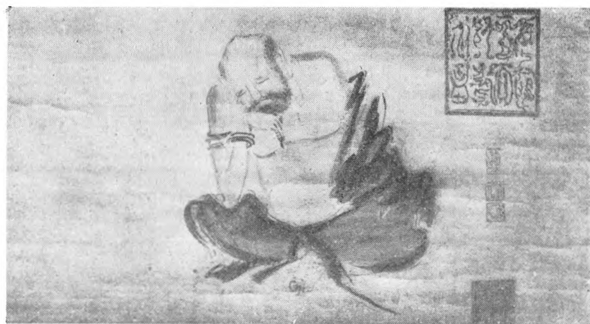




图 21. 石恪 二祖調心图



图 22. 展子虔(傳) 遊春图(一)



图 23. 展子虔(傳) 遊春图(二)





图 24. 李思訓(仿) 金碧山水图卷



图 25. 王維(傳) 雪溪图



图 26. 荆浩(傳) 山水

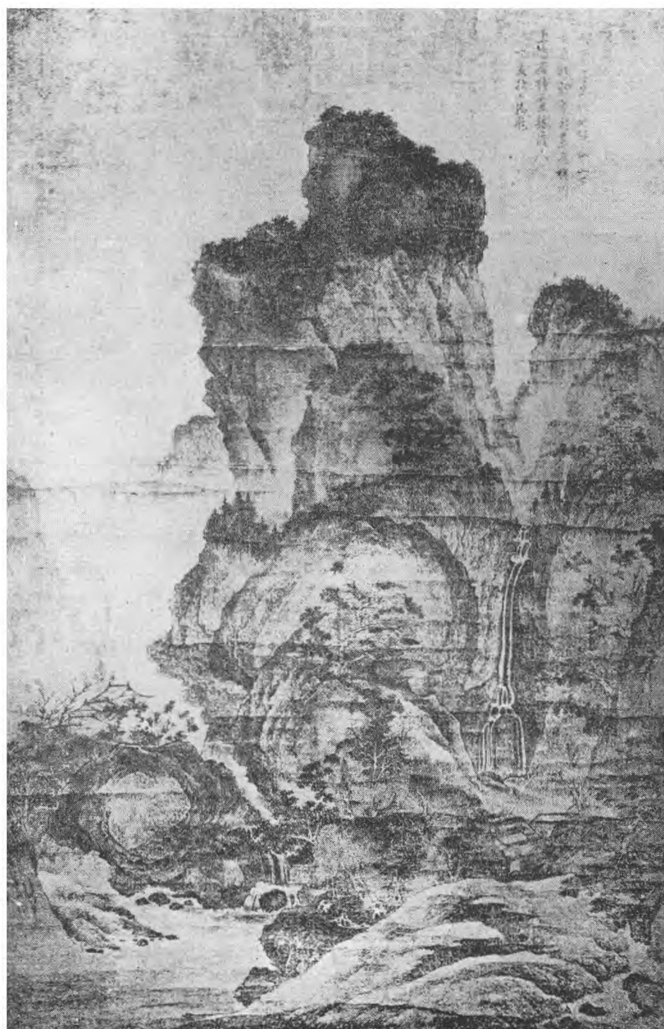


图 27. 关仝(傳) 山水

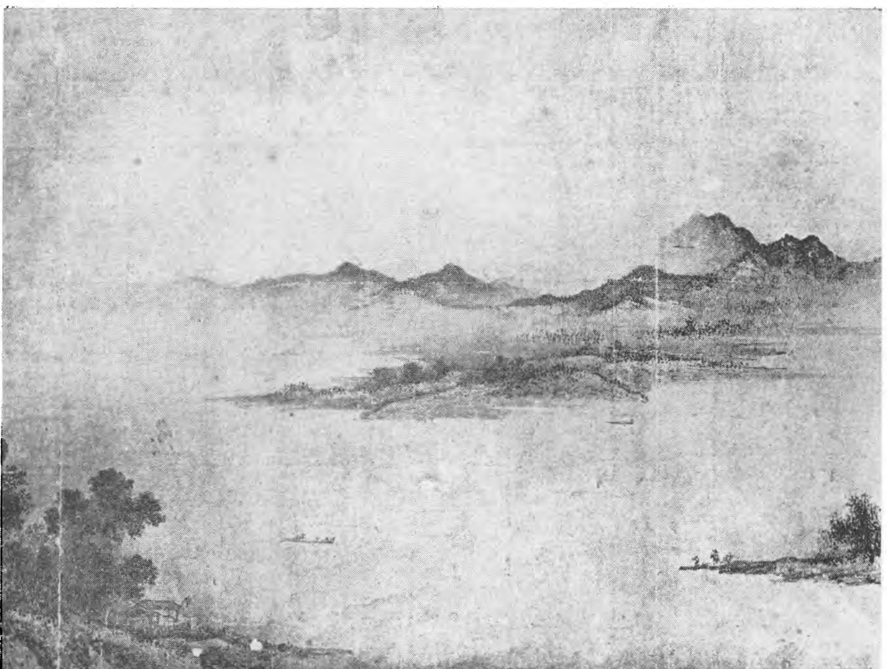


图 28. 董源(傳) 平林霽色图卷 (部分)

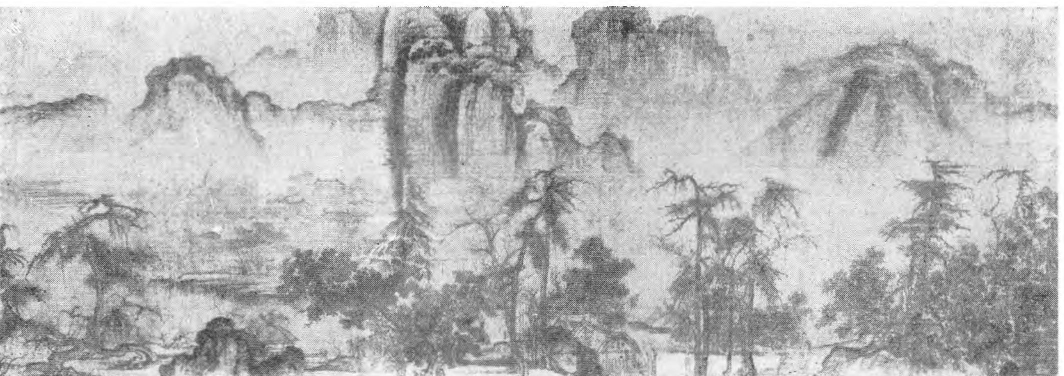


图 29，郭熙　溪山雪霁图卷（部分）



图 30. 李成　讀碑窠石图



图 31. 范寬　山水



图 32，米芾 春山瑞松



图 33. 米友仁 云山图卷（部分）



图 34. 李唐 骡背秋风图



图 35. 牧溪 渔村夕照



图 36. 瑩玉澗 山市晴嵐

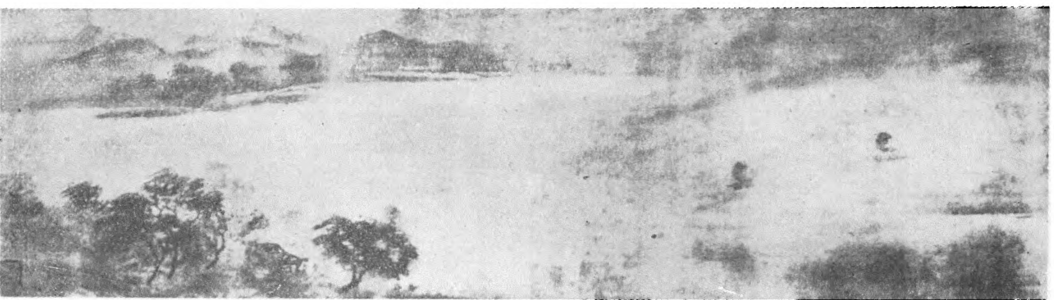


图 37. 宋人 远浦归帆



图 38. 赵伯駒　江山秋色图卷 (部分)



图 39. 李嵩　西湖图

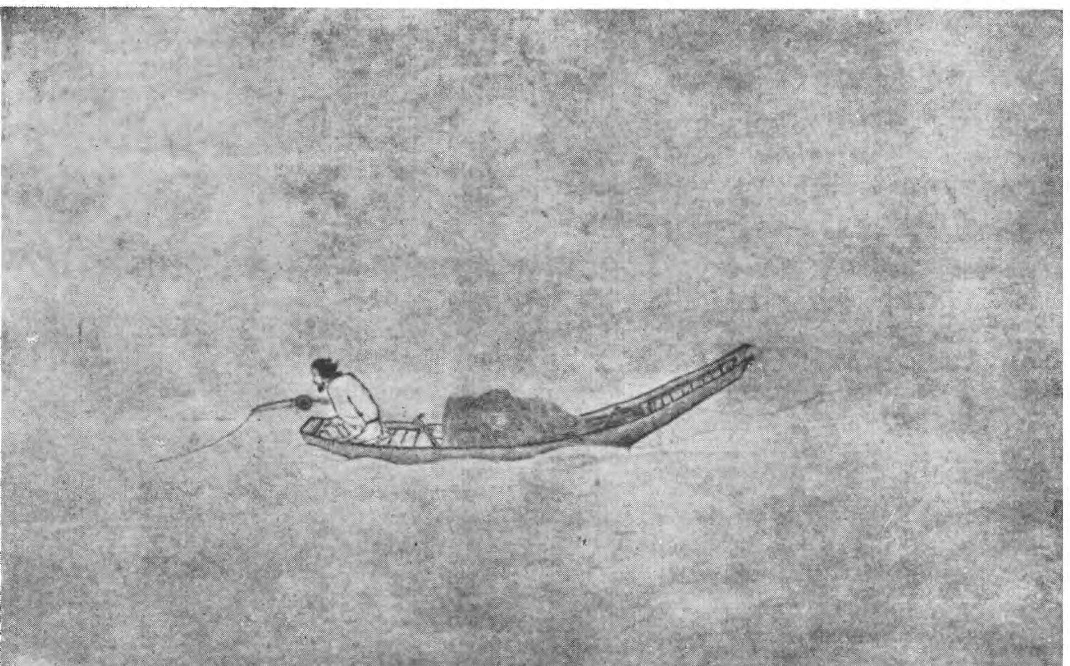


图 40, 馬远 寒江独钓图

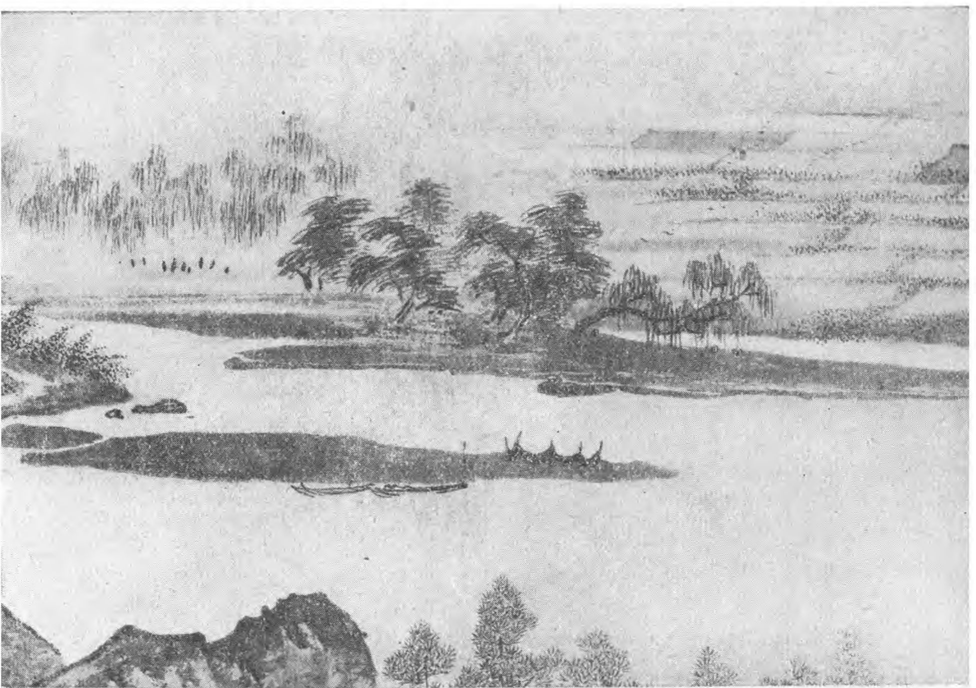


图 41. 夏圭 江山胜概图卷（部分）

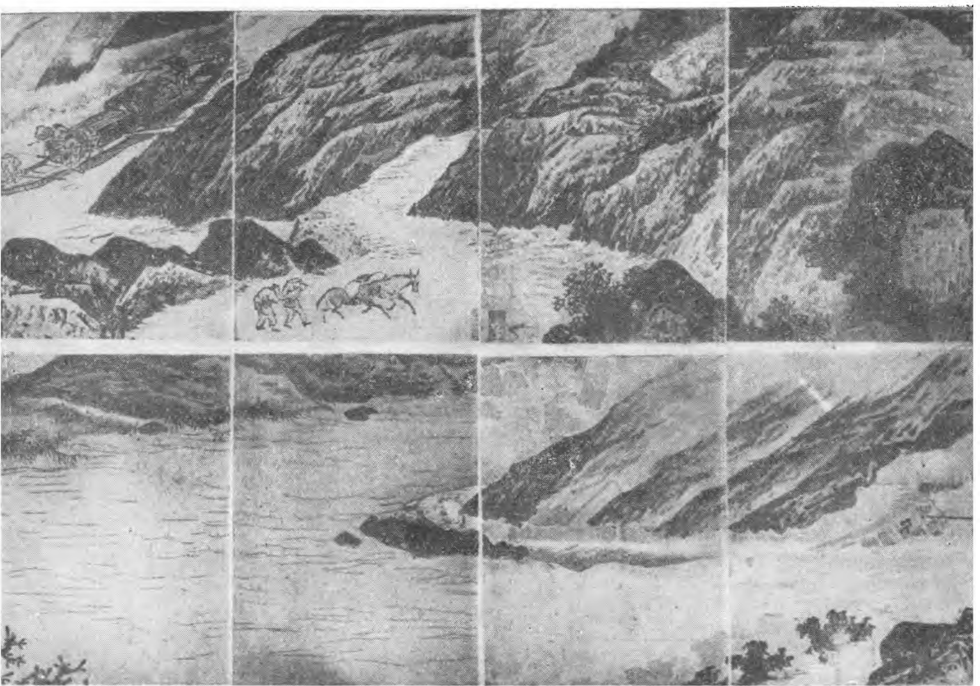


图 42. 夏圭(傳) 长江万里图卷 (部分)



图 43. 黄公望 富春山居图卷 （部分）



图 44. 黄公望 松溪高隐图



图 45. 王蒙　青卞隐居图



图 46. 王蒙 秋壑鳴泉图



图 47. 倪瓒 西林禅室图



图 48. 吳鎮 水竹居图



图 49. 沈周 九段錦画冊之一



图 50，文徵明　山水卷（部分）



图 51. 唐寅 藕香图

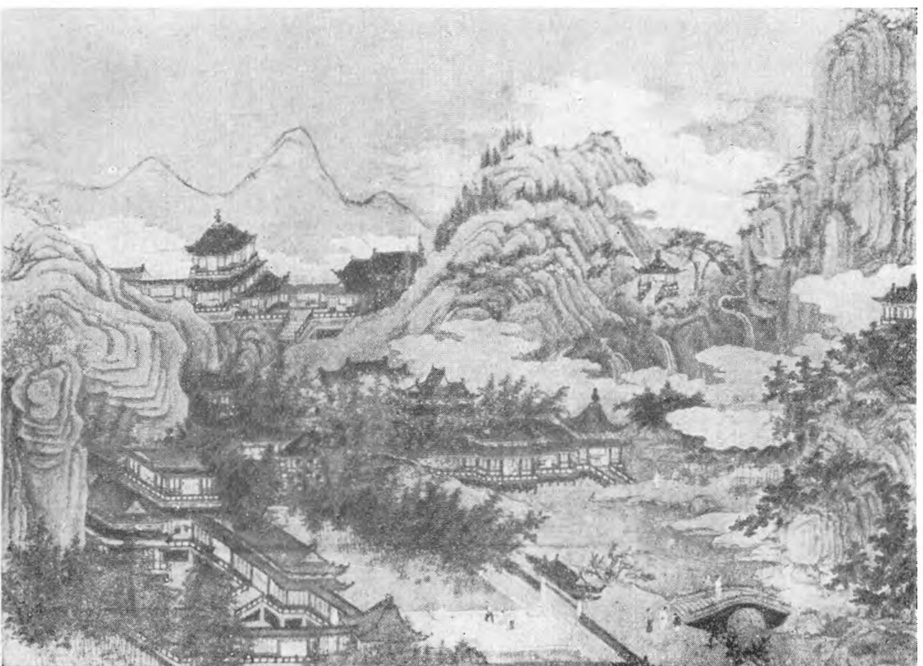


图 52. 仇英　丹台春晓图

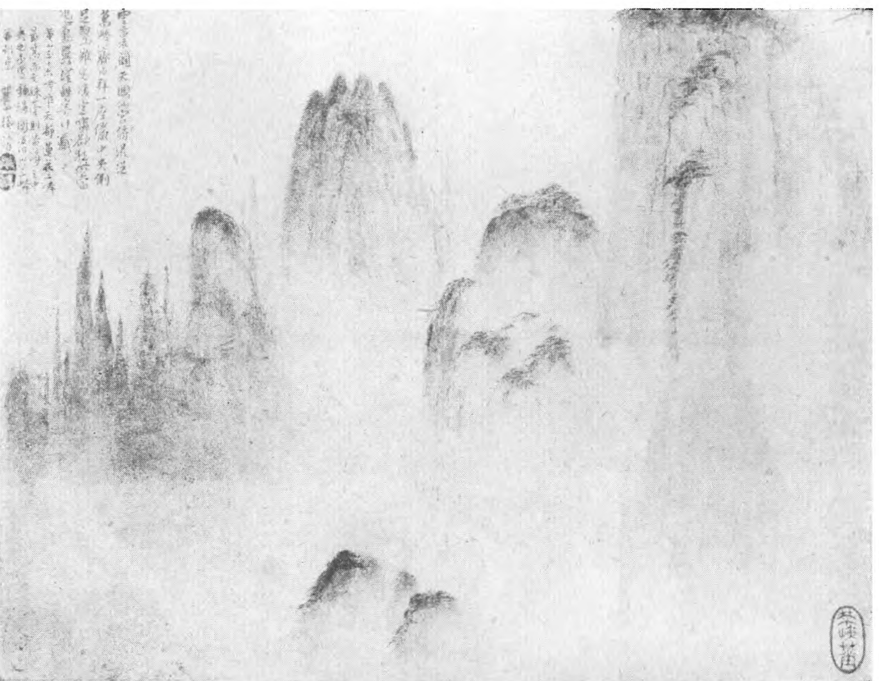


图 53， 梅清　黄山天都、蓮华、文殊台



图 54. 石濤 黄山图

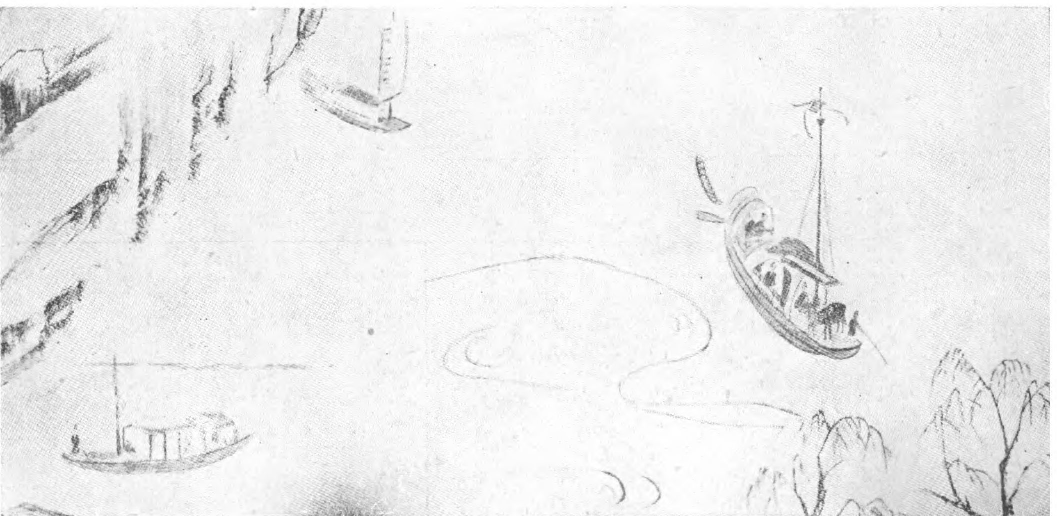


图 55. 萧云从 秋山行旅图卷 （部分）



图 56. 南京堂子街太平天国某王府壁画之一——望楼(部分)

中国的人物画和山水画
傅抱石著
*
上海人民美術出版社出版
上海长乐路六七二弄三三号
上海市书刊出版业营业許可証出〇〇二号
新华书店上海发行所发行　各地新华书店經售
上海市印刷五厂印刷
*
开本 787×1092 耗 1/32　印張 1 14/16　插頁 28　字数 31,000
(原四联、上海文化版)
一九六二年六月新一版
一九六二年六月第一次印刷
印数 0,001—11,000
統一书号: 8081·5201
定价: 九角